1907


PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954







Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

Zwanzigster Jahrgang.



Herausgegeben von Dr. Franz Xav. Haberl.



Dreißigster Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders.

1907.
Regensburg, Rom, New York und Cincinnati.
Druck und Verlag von Friedrich Pustet.



Vorwort.

Schon zum 29. Jahrgang wurde bemerkt, daß die Erscheinungsweise des kirchenmusikalischen Jahrbuches in zwanglosen Zeiträumen erfolgen werde. Der 28. (18. des Jahrbuches) hätte 1903 erscheinen sollen, wurde jedoch erst im Februar 1904 ausgegeben, der 29. erschien im Juni 1905, der vorliegende 30. wird im Januar 1907 ediert.

Die Ursache dieser Verspätungen liegt teils beim Herausgeber, welcher durch die Publikation der beiden Monatsblätter „Musica sacra" (40. Jahrgang) und „Cäcilienvereinsorgan" (42. Jahrgang), sowie durch die Korrespondenz als Generalpräses von 29 Diözesan-Cäcilienvereinen und endlich durch den sechsmonatlichen Unterricht an der hiesigen Kirchenmusikschule übermäßig in Anspruch genommen ist, teils an dem mit jedem Jahre abnehmenden Interesse des Lesepublikums für das kirchenmusikalische Jahrbuch.

Der Inhalt dieses 30. (20.) Jahrganges bringt viel Neues, besonders in Spezialstudien über kirchenmusikalische Materien. Die sechs Aufsätze von P. Gerh. Gietmann haben durchaus objektives und wissenschaftliches Gepräge; in den „Beiträgen zur Glockenkunde" von Karl Walter ist ein Abschluß zu früheren ähnlichen Artikeln des emsigen, gewissenhaften und unermüdlichen Fachmannes gegeben. Der fast erblindete Benediktiner-Pater in Metten, Utto Kornmüller, kommentiert das 15. Kapitel des Mikrologus von Guido Aretinus durch ein wohldurchdachtes Diktat; Dr. Karl Weinmann belegt die Biographie Leonhard Pamingers mit neuen Dokumenten und bietet eine umfassende Bibliographie der Musikwerke dieses Passauer Meisters. Das Andenken des † Dr. Georg Jacob ehrt Dr. H. Bäuerle, der zugleich 5 bedeutende musikgeschichtliche Publikationen des Jahres 1906 bespricht; ihm verdanken die Redaktion und die Besitzer der 30 Jahrgänge des Cäcilienkalenders und des kirchenmusikalischen Jahrbuches ein sorgfältig ausgearbeitetes Namen- und Sachregister. Eine Klosterfrau überrascht angenehm und lehrreich durch den Artikel über den „Einfluß Klopstocks und seiner Schule auf das katholische Kirchenlied." — Die Studie des Unterzeichneten über „Leben und Werke des Orpheo Vecchi" möchte Anregung geben, den Schöpfungen dieses Mailänder Meisters noch weiter nachzugehen. Die Herausgabe des Musiktraktates von Gobelinus Person durch Dr. Hermann Müller ist für die Musikgelehrten eine wertvolle Bereicherung der Kenntnis mittelalterlicher Theoretiker. Die früher (1903) erschienene Studie von Jak. Quadflieg über „Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Tonwerken" findet ihren Abschluß durch Nachweis, wie und was die „Modernen" über diesen wichtigen Punkt von den „Alten" lernen können und sollen.

Im zweiten Teile stehen Kritiken und Referate musikgeschichtlicher Publikationen, verfaßt von Dr. H. Bäuerle, sowie über die „Denkmäler deutscher Tonkunst, herausgegeben mit Unterstützung der preußischen, bayrischen und österreichischen Kultusministerien, besprochen von Jos. Auer.



Eine Musikbeilage erscheint in diesem Jahrgange nicht, um die Herstellungskosten nicht übermäßig zu steigern; statt derselben hat sich jedoch die Seitenzahl des Textes vermehrt.

Mit diesem 30. (20.) Jahrgange schließt der Unterzeichnete seine Tätigkeit als Redakteur des Kirchenmusikalischen Jahrbuches ab. Die Gründe, die ihm die Weiterführung der Redaktion außerordentlich erschweren, wenn nicht fast unmöglich machen und die er bereits im 25. (15.) Jahrgang dargelegt — Überlastung mit Arbeiten, der mit der Mühe und den persönlichen Geldopfern in keinem Verhältnis stehende Erfolg der Publikation usw. — bestehen heute noch in gesteigertem Maße fort, und so übergibt er denn die Redaktion dem Hochw. Stiftskapellmeister H. Dr. Karl Weinmann in Regensburg, der dieselbe im bisherigen Geiste weiterzuführen verspricht. Möge auch er allzeit festhalten an der alten, bewährten Devise:



Regensburg, am 24. Dezember 1906.

Dr. Fr. X. Haberl,
Direktor der Kirchenmusikschule.

Abhandlungen und Aufsätze.

Choralia.

I. Der Wortakzent im Choral.

aléographie musicale VII. Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rythme grégorien. (Über den Wortakzent des Lateinischen, seine Rolle und Stellung im gregorianischen Gesange.)

Frühere Untersuchungen der Paléographie befaßten sich mit der Herleitung der Choralmelodie aus dem lateinischen Akzentsystem und dem Tonfall der Kunstprosa, dem sogen. Cursus. Jetzt soll das Verhältnis des Akzentes zum Rhythmus klargelegt werden. Wie die Melodie nach der Anschauung der Schule von Solesmes ihre Grundlage in dem Tonwechsel der „oratorischen“ Sprache hat, obgleich später die Sprachmelodie von der musikalischen überholt wurde, so ist auch der gregorianische Rhythmus „oratorisch“ und musikalisch zugleich. Dies ist die berühmte Frage des „oratorischen Rhythmus“ im Choral, welche die Teilfragen von langer oder kurzer Notendauer, Tonstärke und Tonschwäche, Einsatz der melodischen Bewegung und Ruhe derselben einschließt. Dom **Mocquereau** versichert uns nun, daß ein zwanzigjähriges Studium des Choralrhythmus, neben der täglichen Praxis des Singens, die folgende Theorie zur Reife gebracht habe. Er gedenkt die Rhythmuslehre zwar nicht sofort zu Ende zu führen, aber sie doch in ihren Grundlinien zu zeichnen. Dabei warnt er vor der Annahme, daß eine fünfzehnhundert Jahre alte Musik durchaus ähnliche Charakterzüge wie die moderne aufweisen müsse.

Wesentlich geht die Lehre Dom Mocquereaus dahin, es geselle sich der lateinische Textakzent viel lieber zum Aufschlag als zum Niederschlag der Hand, also eher zu dem schwachen als zum starken Teil eines Taktes, bezw. taktähnlichen Melodieteiles, so daß der musikalische Rhythmus, um modern zu reden, der Regel nach über die Taktstriche hinübergreife, ähnlich wie es bei der Synkope der Mensuralmusik geschieht. Dabei sei aber festzuhalten, daß die betonte Silbe regelrecht rhythmisch zu einer kurzen, die unbetonte Silbe zu einer langen Note gehöre. Eine Musterform des einfachsten, einheitlichen Melodiegliedes im Choral wäre also etwa folgende:

Chri-stus, nicht etwa so: Chri-stus.

Damit ist ein beständiger, wenigstens scheinbarer Widerspruch zwischen dem Wortakzent und dem rhythmischen Akzent gegeben. Die ganze Phrasierung, d. h. Gliederung der Melodie in kleinere und größere Teile mit ihrer rhythmischen Tonabstufung geschieht nun auf dieser Grundlage. Man erschrecke nicht: die Sache ist lange nicht so schlimm, wie sie klingt, und soviel auch wir an Mocquereaus Theorie zu beanstanden haben, so sei doch gleich festgestellt, daß die Arbeit eine reiche Fülle der Belehrung bietet, unentbehrlich für denjenigen, der die Methode des Choralvortrags in der Schule von Solesmes kennen lernen oder sich auf den angemessenen Vortrag der in Aussicht gestellten vatikanischen Choralform einstudieren will.

Natürlich wird von vornherein angenommen, daß über den Rhythmus des Chorals in den alten Handschriften und bei den frühesten Theoretikern nur wenig Auskunft zu holen sei. Namentlich wird der Dauerwert der Choralnoten als gleich vorausgesetzt und jede Art von Taktmessung im Sinne der späteren Musik entschieden abgelehnt. Glücklicherweise nimmt Mocquereau jüngst (Rassegna greg. Juli 1906) alles das zurück.

Es beschäftigt uns hier auch weiter nicht; nur an einer Stelle läßt er sich auf eine Polemik gegen die Choral-Mensuralisten ein und fordert den Widerspruch heraus.

Im ersten Kapitel („über den Wortakzent bei den Komponisten der Kirchenmusik") wird die Stellung der modernen Komponisten und der älteren Kontrapunktisten zum Akzent eines lateinischen Textes besprochen. Jene behandeln den lateinischen Akzent ganz so wie den der modernen Sprachen, lassen ihn also im allgemeinen durchaus mit dem starken Taktteil zusammenfallen. Und das ist bereits zur unverbrüchlichen theoretischen Norm geworden. Zumal in Deutschland wird man fast immer eine Behandlung des lateinischen Akzentes finden, wie in dem bekannten Omni die, dessen rhythmische Betonung genau zu der sprachlichen stimmt. Mit anderen Worten: dem metrischen Versfuß, z. B. omni entspricht jedesmal ein musikalischer Takt 𝅗𝅥 ♩; nur am Schluß greift eine unbetonte, oder richtiger, schwachbetonte Silbe über den Taktstrich hinüber und erhält den rhythmischen Akzent: áni|má. Sonst aber durchkreuzen sich der sprachliche und der musikalische Rhythmus, Versfuß und Takt nicht, sondern teilen Melodie und Text in völlig entsprechende Teile. Man könnte die Taktstriche einfach in den Text herabziehen. Dies Rhythmisierungssystem macht die Worte dadurch verständlicher, daß der Sprachakzent durch den musikalischen verstärkt wird. Dagegen wird die Bewegung der Musik gebundener, indem sie immer dafür zu sorgen hat, daß ein starker Taktteil mit dem Wortton zusammentreffe. Die reine Instrumentalmusik ihrerseits verfehlt nicht, jedesmal den Anfang des Taktes stark zu betonen.

Mocquereau hebt nun zunächst hervor, daß der Ausnahmen von dieser Regel gerade bei einigen der größten Komponisten gar nicht wenige sind, sei es, daß sie in der Instrumentalmusik offenbar schwache Noten, z. B. die Schlußnote eines Motives, in den Anfang des Taktes bringen, sei es, daß sie in der Vokalmusik sich (scheinbar) in Widerspruch setzen mit dem Wortton. Auch Theoretiker sprechen ihre Verwunderung darüber aus, daß ihre so vernünftige Regel doch so oft übertreten wird.

Insbesondere werden sodann die kontrapunktischen Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts verhört, um zu bezeugen, daß „die rein rhythmisch behandelten, d. h. mit der Schlußsilbe unter die erste Zeiteinheit des Taktes gesetzten Worte in ungeheuerer Mehrheit seien im Vergleich zu den in das enge Fach eines Taktes eingeschlossenen." (S. 125.) In der Tat läßt die lange Reihe der Beispiele daran nicht zweifeln, daß die älteren Kontrapunktisten, auch Palestrina nicht ausgenommen, sich nicht ängstlich bemühten, den Akzent von Text und Takt in jenen mechanischen Einklang zu bringen. Es ist wahr, Mocquereau führt vorwiegend Komponisten vor, die durch ihre Gewöhnung an die französische Aussprache des Lateins nicht das lebhafte Gefühl für die Stärke des Akzentes haben mochten wie wir Deutschen; aber es fehlen die Proben aus anderen Meistern nicht, und die musikalische Wirkung ist bei der Versäumung der strengen Regel keineswegs übler. Mocquereau will diesen Fall nicht etwa als Ausnahme, die einem bestimmten Zwecke diene, betrachtet wissen, sondern als das geeignetere Mittel, die beiden Akzente, der Rede und der Musik, zur Geltung zu bringen. (S. 36 f.) Als Ausnahme erscheint ihm vielmehr (S. 50) der überaus häufige Fall, wenn auf die akzentuierte Silbe eine Notengruppe oder auch nur eine sehr lange Note gesetzt ist. Könnte man nicht ebensogut umgekehrt sagen, dieser Fall beweise eben, wie der Komponist von der Verwandtschaft des Wortons mit der rhythmischen und melodischen Hervorhebung dachte? Manchmal wird der in der Melodie fehlende Nachdruck durch die Harmonie oder die Textunterlage in einer anderen Stimme ergänzt. Dies und anderes schränkt das von Mocquereau aufgestellte Gesetz ein. Immerhin ist nicht zu verkennen, daß sehr oft der Wortton und der rhythmische Akzent miteinander zu kämpfen scheinen, oder richtiger, beide von ihrer Stärke so viel abgeben, als zur Vermeidung einer hämmernden Betonung ohne Akzentwechsel nötig ist. Gerade hierin, nicht etwa nur in der Ungleichheit der kleinsten



Melodieglieder (Takte), erkennt Mocquereau den freien Rhythmus. Freilich kann die S. 88 aus den Alten abgeleitete Rhythmisierung des Et unam sanctam catholicam doch schwerlich als die schönere gelten, sobald überhaupt das Prinzip des freien Rhythmus proklamiert wird. Und doch muß hinwieder ein jeder stutzig werden, wenn er (S. 91) belehrt wird, daß in einem Gloria Goudimels von 211 Textworten 172 der Regel Mocquereaus folgen. Mit Palestrina kommt, so hören wir, das Gesetz ins Wanken, ohne jedoch zu fallen; auch bei ihm gipfeln öfter gerade im unbetonten Taktteile Wortton, Melodie und rhythmisches Motiv und senken sich dagegen ruhig auf den nächsten starken Taktteil herab. (S. 104):



Ähnliches gilt von den Spaniern Guerrero und Victoria, den Deutschen Handl, Aichinger und selbst noch Fux; so sehr die Neigung zunimmt, dem Wortton eine führende Rolle zuzuweisen, so liebt man es dennoch, nicht nur die längere musikalische Phrase mit einer unbetonten Endsilbe auf dem starken Taktteil zu schließen, sondern das rhythmische Motiv findet gern auch mitten in der Phrase seinen Ruhepunkt auf einer unter dem starken Taktteil stehenden letzten Silbe des Wortes, z. B.

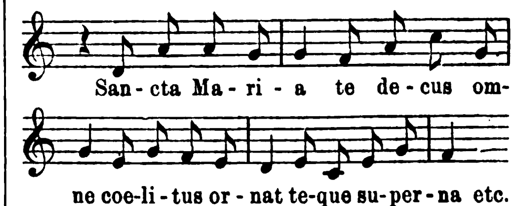
in | glori- | a De- | i Pa- | tris.

Das Verfahren beim Satzschluß wiederholt sich also beim Wortschluß, gewiß nicht immer, aber häufig genug. Seit dem 16. und 17. Jahrhundert beginnt indes nach Mocquereau die Herrschaft des Akzentes.

Der starke Taktteil verlor, soviel ist erwiesen, bei den Alten oft seinen Nachdruck und wurde, trotzdem daß der Rhythmus hier seinen End- und Stützpunkt fand, nicht sonderlich markiert (die Silben a, i und tris im letzten Beispiel sind nicht oder schwach betont.) Das musikalische Gefühl ersetzte alles, geleitet, wie es war, von dem Gesetz der regelmäßigen Wiederkehr der einmal bekannten rhythmischen Verhältnisse; ja es kann schließlich auch eine Pause in der Instrumentalmusik den starken Taktteil ersetzen, ohne daß das musikalische Gefühl beirrt wird. (S. 126.)

Dieses Prinzip bahnt den Weg zur Behandlung der Choralmelodie. Es muß nur nachgewiesen werden, daß der Rhythmus nicht nur der Tonstärke in dem erwähnten Sinne, sondern auch des regelmäßigen Taktes entbehren könne, ohne darum ganz verdunkelt zu werden — obschon allerdings ein feineres rhythmisches Gefühl dazu gehört, auch hier noch das sozusagen latente Gesetz zu erkennen. Es war dagegen ein profanes Gesetz von Tanz und Marsch, das später herrschend wurde. (S. 127 f.)

Das zweite Kapitel (S. 129 ff.) tut dar, daß die Schule von Solesmes von jeher wesentlich dieselbe Lehre vorgetragen habe. Gleich das erste Beispiel, die Mensurierung eines Gesangstückes durch Dom Pothier, kann davon überzeugen:



Die Textunterlage ist so, daß die vier (im ganzen neun) Abschnitte je ein melodisch-rhythmisches Motiv in solcher Weise aufnehmen, wie es der sprachlichen und metrischen Betonung widerspricht. Die sprachliche Betonung von Sancta Maria (einem adonischen Verse) ist so: ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏓; aber nur die unbetonte Schlußsilbe fällt mit dem starken Taktteil zusammen. Bei allen anderen Text- und Melodiegliedern, die durchaus wesentlich gleich sind, ist es nicht anders. Die Absicht Pothiers ist klar, und der Vortrag vielleicht nicht abstoßend. Aber wäre die Rhythmisierung nicht so doch viel besser:



Freilich wird die Schule von Solesmes durch ihre Theorie gebunden und kann den syllabischen Gesang nicht anders

rhythmisieren. Denn sie glaubt, daß alle Noten des Chorals kurz sind bis auf die Schlußnote der Abschnitte. Das letzte lehrte sie Hucbald oder Guido von Arezzo; das erste widerspricht aber zahlreichen Zeugnissen der Alten und findet in der oft besprochenen Stelle Hucbalds keine Stütze. Mocquereau ist übrigens im Recht, wenn er sagt (S. 142), es komme in solchen Beispielen nicht darauf an, daß jeder Abschnitt gleich viel Silben oder Noten habe, wie alle übrigen; die rhythmisch-melodische Gliederung mache sich genugsam bemerklich, wenn ihr auch die Taktmessung und Akzentuierung der letzten langen Silbe des Abschnittes nicht zu Hilfe komme. Es stände aber nach diesem System der Wortakzent gerade beim Aufschlag, die Schlußsilbe beim Niederschlag. Finden sich nun vor dem Wortton noch andere Silben, so bahnen sie die Erhebung (Arsis) der rhythmischen Bewegung an. In dieser Weise also bindet sich der Rhythmus an das Wort, nicht etwa so, wie in der neueren Musik, daß er (im mehr oder minder syllabischen Gesange) das Wort ganz oder doch von der Tonsilbe an in den Takt, zwischen die Taktstriche, einschließt.

Es läßt sich nicht bestreiten, daß im älteren Choral wirklich unzählige Male die Akzentsilbe nur einen Ton hat, dagegen die unbetonte folgende durch eine Tongruppe ausgezeichnet wird; man muß anerkennen, daß hier das von der Schule von Solesmes aufgestellte Gesetz waltet. Daß es der häufigere Fall sei, kann man wohl nicht sagen; jedenfalls wechselt das Prinzip überall wieder mit dem gegenteiligen, d. h. dem in der neueren Zeit herrschenden. Die Erhebung des Rhythmus (die Arsis) ist im ersten Fall der Einsatz, gleichsam der Anlauf (élan) der rhythmischen Bewegung in der Melodie, wie der unterstehende Wortton im Wort: beide finden gleich nachher (aber nach dem Taktstrich in der mensurierten Musik) ihren Ruhepunkt (repos); im andern Falle entlädt sich gewissermaßen die in der Arsis, im Aufschlag, schwächer vernommene Bewegung über der durch den Akzent schon verstärkten ersten Silbe des Taktes. Beides ist rhythmisch angemessen, weil die Bewegung, insbesondere auch die rhythmisch melodische, beides zuläßt: den starken Ansatz mit dem ruhigen Abschluß, oder den ruhig gesteigerten Anfang mit starker Entladung. Hebt nicht der Vogel sich zum Flug mit großem Kraftaufwand und hörbarem Flügelschlag, um sich dann sanft und still niederzulassen? Und fällt nicht umgekehrt der Stein ruhig herab, um auf der Erde stark aufzuschlagen? Erstere Art der Bewegung dürfte einem ästhetischen, letztere mehr einem sinnlichen Eindruck günstig sein; indes kann man diesen sinnlichen Eindruck durch Dämpfung des Worttones leicht ermäßigen, damit nicht eine Akzentuierung wie bei Marsch und Tanz vernommen werde.

Die Schule von Solesmes, und Mocquereau vielleicht mehr als andere Angehörige derselben, glaubt also (S. 139), es liege in der Natur des Wortakzentes und des rhythmischen Akzentes, „leicht, kurz, lebhaft, frisch, schwungvoll, geschärft und kräftig" zu sein, und darum treffe der Wortakzent mit dem Aufschwung des Rhythmus, dem Aufschlag des Taktes zusammen. Dagegen sei die letzte Wortsilbe „schwach, schwer, lang, ruhig, tief, abschließend" und stelle sich darum gern zu dem Teil des rhythmisch-melodischen Gliedes, der sich senke und beruhige. Allein, wie schon gesagt, der melodische Rhythmus kann auch wuchtig niederfallen, und dann kehren sich die Verhältnisse um, und die Akzente des Textes werden dann nicht so rücksichtslos unterdrückt, wie oben bei dem Sancta Maria, oder wie z. B. im Ave maris stella, wo gerade die Endsilben mit Vorliebe melodisch hervorgehoben werden. Sogar eine schwache Akzentuierung des Wortes, die doch unerläßlich bleibt, ist ohne Verlängerung der betonten Silbe für uns Moderne sehr schwierig. Daß es ausreiche, dem Akzent, wie Mocquereau will, eine Tendenz nach oben statt nach unten zu geben (de lancer l'accent au lieu de le frapper), ist noch weniger einleuchtend, als wie man das eigentlich auszuführen habe. (S. 144).

Ob Dom Pothier und andere Musiker derselben Schule wirklich so ganz mit Mocquereau übereinstimmen, mögen sie selbst erklären; einen tiefgehenden Unterschied von den Anschauungen P. Lhou-

meaus, den Mocquereau selbst einen der eifrigsten Anhänger Pothiers nennt, gesteht er bereitwillig ein. Lhoumeau behauptet mit Recht, daß der metrische, bezw. der prosaische Akzent und somit der Nachdruck des starken Taktteils nicht verloren gehen dürfe, daß also jener Konflikt des rhythmisch-melodischen mit dem Textakzent notwendig einen Doppelakzent erzeuge. Mit welchem Rechte leugnet das Mocquereau? Der Wortton ist doch selbst nichts anderes als ein rhythmisches Moment, ebenso der metrische Akzent bei poetischen Texten. Der musikalische Rhythmus hat darauf Rücksicht zu nehmen und im Fall der Abweichung ihn doch nicht zu verschlucken. Das wäre eine Vergewaltigung, welche in der Kunst Tadel verdient. Somit bleibt nur eine Art von Kompromiß übrig, bei dem jeder Akzent so weit ermäßigt wird, daß ein unangenehmer Eindruck nicht erfolgt. An und für sich liegt auch kein Widerspruch darin, daß Lhoumeau zu gleicher Zeit behauptet, das Silbenmaß (la mesure) entbehre jeglichen Akzentes; denn das Maß der Silben und Noten enthält noch keine Auszeichnung einer Silbe oder Note vor der anderen; aber ein Wort hat schon einen Rhythmus und ein Versfuß nicht minder. Diesem elementaren Rhythmus schließt sich der höhere melodische am natürlichsten an, oder wenn er doch abweicht, so tritt er ihm zur Seite, ohne ihn zu verdrängen. Insofern verstehe ich Mocquereaus Polemik gegen Lhoumeau (S. 148 f.) nicht. Mocquereau setzt immer stillschweigend voraus, daß eine Rhythmik der Sprache oder der poetischen Metrik für den Komponisten nicht vorhanden sei und daß es also lediglich eine musikalische, oder besser melodische Rhythmik gebe. Das ist ein grober Irrtum; es gäbe dann wenigstens einen daktylischen und einen trochäischen Rhythmus in der Poesie nicht, da nach Mocquereau der Anfang des Maßes (mesure) schon den Ruhepunkt des Rhythmus bedeutet. Vielleicht ist das französische Wort mesure schuld an der Verwirrung, da es sowohl einfach Silben- oder Notenmaß, als Versfuß und Takt heißt. Ein Versfuß und ein Takt ist keineswegs ohne rhythmischen Akzent, auch wenn kein melodisches Motiv dazukommt, sondern nur an die Deklamation oder an eine psalmartige Rezitation auf einem Tone gedacht wird. Mocquereau kommt mit seinem einfachen (melodischen) Akzent dahin, entweder praktisch Avé maris stellá (S. 138 ff.), zu betonen, oder aber konsequent den Aufschlag des Taktes zu akzentuieren, wie er dem Wortlaut nach wirklich verlangt, was aber nicht besser ist. Der freie Gang des melodischen Motivs wird, wie mir scheint und unten näher gezeigt werden soll, von Mocquereau beständig als der einzige musikalische Rhythmus aufgefaßt. Jedenfalls scheint nur diese Voraussetzung den Schlüssel zu seinen anscheinend paradoxen Darlegungen abzugeben.

Wir kommen zum dritten Kapitel (S. 166 ff.), in welchem das Verhältnis des lateinischen Akzentes zum Rhythmus genauer besprochen wird. Die Schule von Solesmes will und muß schließlich den Choralrhythmus aus der Sprache herleiten; er soll ja „oratorischer" Rhythmus sein. Nach dem, was bisher über die Geltung des Wortakzentes gesagt wurde, drängt sich dem Leser die Meinung auf, es solle nun wirklich Avé maris stellá ausgesprochen werden, obwohl Mocquereau freilich zunächst nur behauptet, je die zweite Silbe der lateinischen (zweisilbigen) Wörter müsse regelrecht den „Stütz- und Ruhepunkt" (appui et repos) des melodischen Gliedes und die rhythmische Thesis bilden und werde in der Regel durch eine lange Note hervorgehoben, indes alle übrigen Noten nach dem System von Solesmes kurz sind. Wir sollen also das Wort Ave tatsächlich so mensurieren: ⏑ —. Damit ist aber, da die Kürze zum Aufschlag gehört, für das moderne Gefühl die Betonung ⏑ ´ gegeben. Das Gegenteil ´ ⏑ — muß nun, im Interesse der Schulmeinung, aus der Natur des lateinischen Akzentes nachgewiesen werden. Hier scheint mir alle Anstrengung Mocquereaus vergeblich.

Wir brauchen nicht zu widersprechen, wenn er mit H. Riemann und anderen den natürlichen Verlauf der rhythmischen Bewegung als von der Kürze zur Länge übergehend betrachtet, obschon dies z. B. auf den daktylischen und trochäischen



Rhythmus der Poesie nicht paßt. Oder ist in der Poesie überhaupt kein Rhythmus? Der musikalische Rhythmus hebt also nach Mocquereau an mit der Kürze; diese steht in der Arsis, im Auftakt. Die Länge entspricht dagegen, so heißt es, ihrer rhythmischen Verwendung gemäß zunächst dem Niederschlag, der Thesis. Diese letzte faßt nun Mocquereau gleich als Ruhe auf, obwohl nach seiner obigen Voraussetzung doch nur folgen würde, daß hier das melodische Motiv zu Ende komme, ob aber durch sanfte Abschwellung oder schroffe Absetzung, ist nicht sofort klar. Die Griechen nannten die rhythmische Einheit nach dem Niedersatz des Fußes einfach Fuß; nun aber macht sich dieser Niedersatz, soll er anders zur Markierung des Rhythmus dienen, eher als kräftiges Geräusch, denn als sanftes Niederlassen bemerklich. Daher müssen wir auch hier wieder ein Fragezeichen hinter die Erklärung Mocquereaus setzen. Zu weit geht desgleichen die Behauptung, es müsse jeder melodische Abschnitt naturgemäß mit der Thesis schließen; diese Behauptung stützt sich auf die erwähnte Gleichstellung der Thesis mit der Ruhe; die Versschlüsse der alten Metrik widersprechen in der Hälfte aller Fälle, z. B. beim Hexameter. Die sogenannten weiblichen Schlüsse in der Musik sucht Mocquereau durch Mischung verschiedener einfachen Rhythmen zu entfernen. Die regelrechte Kürze der Arsis gegenüber der Thesis kann er dagegen nicht halten und gibt daher zu, daß die Arsis so gut wie die Thesis einer melismatischen Entwicklung fähig sei. (S. 174.) Damit wird das Prinzip durchbrochen; denn eine mehr oder minder seltene Ausnahme ist dieser Fall im Choral wahrlich nicht.

Mocquereau leugnet nicht, daß bisweilen die Stelle der „Ruhe" den stärkeren (dynamischen) Akzent erhalte, sondern nur daß sie regelrecht einen besonderen Ton habe, daß es einen rhythmischen Akzent niederer Ordnung gebe, bevor das melodisch-rhythmische Motiv dazu komme: „Die Wahrheit über den Takt (mesure) ist folgende. Der Rhythmus in seinem höchsten Sinne ist frei vom Takte, er ist, statt sich ihm zu unterstellen, dessen einziger Urheber und Schöpfer." (S. 181.)

Die Hinweisungen auf H. Riemann in diesem Abschnitt sind sehr mißverständlich. Sicher ist, daß Riemann im wesentlichen die Ansichten Mocquereaus nicht teilt. Bei der von diesem Gelehrten vorgeschlagenen Mensurierung des Chorals sowohl in den Hymnen (klassischen oder späteren Gepräges) und den Sequenzen als in den Prosatexten entwickelt sich der Rhythmus aus dem Versfuß oder der taktähnlichen Gliederung des Textes; leitendes Prinzip ist für ihn die Voraussetzung, daß eine Tonsilbe des Textes unter den starken oder schweren Taktteil der Melodie zu stellen sei. So in dem eben erschienenen „Handbuch der Musikgeschichte" I. Band 2. Teil; vgl. die unter II folgende Darstellung seines Systems. Dies Prinzip herrschte auch bei den alten Griechen, wie derselbe Gelehrte zutreffend bemerkt. „Ja, nicht nur durch das ganze Altertum, sondern auch noch durch den größten Teil des Mittelalters bleiben Dichterwort und Melodie derart eng verbunden, daß der Rhythmus der Melodie durchaus vom Metrum abhängig ist" (a. a. O. I. 1. S. 27). Das Ut queant laxis (im sapphischen Metrum) wird von Riemann S. 31 genau nach der antiken, S. 28 nach der mittelalterlichen Auffassung des Versmaßes in Musik gesetzt; beide Male aber bestimmt die Tonsilbe des Textes, je nachdem er gelesen wird, die Stelle des starken Taktteiles der Musik, so daß die betonte Silbe beim ersten oder beim dritten Viertel des 4/4-Taktes steht und nicht bei den schwachen Auftaktvierteln. Mocquereau hingegen faßt die allbestimmende Macht des melodischen Rhythmus so auf, daß unter ihm der Textrhythmus verschwindet. Kaum wird, wie er allerdings glaubt, die eigene Schule ihm darin beistimmen.

Ein richtiger Gedanke erscheint einseitig übertrieben: der melodische Rhythmus, d. h. die Motiventwicklung in den kleinsten, größeren und größten Melodiegliedern, ist ja freilich das Beste, was die Musik bieten kann, ihr ordnet sich schließlich alles unter; aber es bleibt doch wahr, daß jene Entwicklung sich aufbaut auf untergeordneten rhythmischen Elementen, zu denen der musikalische Takt und bei der Vokalmusik auch das

Versmaß und der Akzentrhythmus des Textes gehört. Die Musik hat allerdings in ihrer melodischen Entwicklung den Rhythmus am vollkommensten ausgebildet, aber er gehört ihr nicht allein an, und sie hat das fremde Recht zu achten.

Dagegen wird das Verhältnis des Rhythmus zur Melodie von Mocquereau vortrefflich dargelegt (S. 186); natürlich, da er Rhythmus und melodisches Motiv im Grunde verwechselt; in jenem sind nach seiner Erklärung die Elemente der Melodie schon latent vorhanden: Aufschwung und Ruhe (élan et repos). Sonst versteht man von jeher unter Rhythmus neben der Zeitdauer nur die Verstärkung der einen Zeit, nicht einen Aufschwung, und wenn man von Aufschlag und Niederschlag, Arsis und Thesis spricht, so erinnern diese Ausdrücke nur zufällig an Höher und Tiefer, weil man sich zur Markierung des Rhythmus der Hand, des Taktstockes oder des Fußes bedient. Die Verstärkung aber, die nach der gewöhnlichen Ansicht an eine bestimmte Stelle (Anfangsnote des Taktes) gebunden ist, hat nach Mocquereau zu dieser Stelle keinerlei notwendige Beziehung. Er glaubt auch, den griechischen Ausdruck Thesis so umdeuten zu können, daß er mit Verstärkung gar nichts zu tun hätte (S. 194). Man wird also den Hexameter nächstens ohne Verstärkung der ersten Silbe vortragen!

Seltsam ist insbesondere die folgende Ausführung (S. 198 ff.), auf welche im Grunde alles ankommt. Es muß nämlich gezeigt werden, daß der lateinische Akzent im Choral besser zur Arsis, zum Aufschlag als zur Thesis, zum Niederschlag passe. Nach der aus dem Altertum überlieferten und noch jetzt herrschenden Ansicht wird die Arsis in der Musik durch den schwächeren und oft kürzeren Ton, die Thesis durch den stärkeren und oft längeren Ton charakterisiert ⌣ ¦ – ⌣ ¦ –, etwa mit den Worten: qui nátus ést. Mocquereau dagegen will nachweisen, daß naturgemäß ein Text wie natús est in unterzulegen sei; nach ihm entspricht ferner der Arsis naturgemäß ein höherer Ton. Darum gesellt sich die Arsis zur Akzentsilbe. Zunächst sucht er darzutun, daß der lateinische Akzent nur als das Zeichen des höheren Tones anzusehen sei und mit der Verlängerung nichts zu tun habe. Selbstverständlich handelt es sich um die Frage, welche Eigenschaft ihn charakterisiere, nicht wie er ausnahmsweise in der Musik zur Verwendung komme. Was nun der Akzent in der Zeitperiode bedeutete, als die klassischen Sprachen noch quantitierend waren, darüber braucht nicht gestritten zu werden. Daß dieselben Sprachen wenigstens seit dem 4. Jahrhundert akzentuierende wurden und der Akzent seine Natur änderte, darüber sind von jeher die Philologen einig. Mocquereau hält nun zunächst fest, daß dennoch dem Akzent die Andeutung eines höheren Tones eigen blieb. Aus dem Bestand der gregorianischen Melodien läßt sich das aber nicht erweisen. Denn es haben tatsächlich die tonlosen Silben geradezu unzähligemal nicht nur einen gleich hohen, sondern auch einen höheren Ton als die betonten: man sehe nur z. B. wie sich das Gloria Patri des Introitus durchweg gerade mit den unbetonten Silben aufschwingt (natürlich im alten Choral, um den es sich handelt). Das Zeichen des lateinischen Akutus, im Altertum Zeichen der Tonerhöhung, ist allerdings die Virga der Neumenschrift; aber in ebenfalls unzähligen Fällen steht nun im Choral die Virga im Text auf unbetonten Silben. Weiter nichts kann bewiesen werden, als daß die akzentuierte Silbe eine gewisse Neigung habe, den höheren Ton zu tragen; so viel, aber auch nur so viel ist in diesem ersten Punkte zuzugeben.

Daß der lateinische Akzent im Choral eine größere Stärke des Tones zur Folge habe, gibt Mocquereau zu, meint aber, daraus sei nicht zu schließen, er eigne sich besonders zur Bildung der Thesis, des schweren Taktteils, weil er die Silbe nicht verlängere. (S. 205 ff.) Aber zunächst hat Mocquereau bisher beständig betont, daß die tonlose Silbe mit Vorzug gleich hinter dem Taktstrich, in der Thesis stehe und regelrecht die Ruhe (le repos) des Rhythmus herbeiführe. Ist es also eher dem schwachen Taktteil, der Arsis eigen, den verstärkten Ton zu tragen? Bewiesen wird dieses



Paradox damit nicht, daß die Schule von Solesmes „unabänderlich so gelehrt hat". Der Grund aber, der nun folgt, ist gewiß nicht stichhaltig.

Der Beweis wird aus der natürlichen Silbendauer hergenommen. Die Tonsilbe des lateinischen Wortes soll kurz sein, jedenfalls viel weniger als die unbetonte Endsilbe eine Neigung zur Verlängerung haben. Beweis für die Kürze der Tonsilbe im Lateinischen ist nach Mocquereau die Behauptung der Philologen, daß z. B. Roma in der klassischen Zeit Róoma gesprochen wurde, so daß das erste akzentuierte ó kurz war. (S. 208.) Erstens müßte aber bewiesen werden, daß die vorausgesetzte Aussprache noch für die Entstehungszeit der Choralmelodien gelte.[1] Zweitens blieb auf alle Fälle in der klassischen Zeit die Silbe lang, worauf allein es ankommt. Also ist für die Kürze der Tonsilbe noch nichts bewiesen. Die Akzentsilbe tritt weiterhin, seit die lateinische Poesie die Silbenmessung mit der Silbenwägung vertauschte, in die Rolle der langen Silbe ein, d. h. steht in den Nachbildungen klassischer Metra an der Stelle des Versfußes, wo sonst regelrecht eine Länge stand; ja es wird die ursprünglich kurze, offene Tonsilbe in der Aussprache verlängert. Beides kann uns Ave maris stella veranschaulichen; die drei Wörter haben die erste Silbe betont, und diese vertritt die Länge in der klassischen Metrik; die beiden ersten verlängern den ursprünglich kurzen Vokal in merklicher Weise, wie allgemein zugestanden wird, (bei dem dritten war die Verlängerung der Silbe mit der Verdoppelung des Konsonanten schon gegeben). Der Akzent hat also seit der klassischen Zeit die Kraft, jede Silbe zu verlängern; es kann sich nur fragen, um wieviel. Warum sollten denn nun die Komponisten des Chorals gerade die betonte Silbe als kurz behandelt haben? Übrigens stehen ja auch auf jeder Seite des Graduale Beispiele von Tonsilben mit Notengruppen. Es ist somit ganz willkürlich, wenn man auf der Voraussetzung kurzer Tonsilben ganze Choraltheorien aufbaut.[1]

Wenig besser steht es mit der S. 204 behaupteten Länge der unbetonten Endsilbe. Sie trägt im alten Choral freilich so oft lange Notengruppen, daß wir nicht zweifeln können, sie habe den alten Komponisten besonders geeignet zur Verlängerung geschienen. Zweifelhaft ist nur, ja sehr zweifelhaft, ob aus sprachlichem oder ob aus rein musikalischem Grunde. Das erstere ist weder bewiesen noch glaublich.

Am auffallendsten ist die Belastung einer offenbar kurzen Silbe, wie in Domĭnus mit langen Notengruppen. Und so sagt denn auch unser Verfasser (S. 210), daß die auf einer Silbe stehenden Vokalisen für die Länge nichts beweisen. Noch weniger denk' ich, für die Kürze derselben. Es soll aber in der Natur des Lateinischen liegen, daß alle Silben zur Aufnahme von Notengruppen sich eignen. Irgendwie will man eben zu dem Ergebnis gelangen, daß der Choralrhythmus sich aus dem Text herleite, also ein „oratorischer" in diesem Sinne sei. Es wird daher von neuem ein Versuch gemacht, die Kürze der lateinischen Akzentsilbe darzutun, aber mit nicht mehr Glück.

Eine lange Reihe Beispiele wird vorgelegt, in denen gerade die letzte Silbe mit Noten belastet ist, der übrige Teil des Wortes ganz oder annähernd syllabisch behandelt erscheint. Daß die Mehrzahl der Beispiele derart sei, darf nicht behauptet werden. Man sollte darum aber auch keinen weiteren Schluß daraus ziehen. Wir sehen nur auf jeder Seite des alten Chorals, wie wenig die gregorianische Musik die Natur der Silben berücksichtigt, wenn es sich um Notengruppen handelt. Was folgt daraus? Nichts anderes als: Auf die Qualität der Textsilben dürfen wir aus der Beschaffenheit der Choralmelodie nicht schließen wollen. Diese bewegt sich, wenn

[1] Der Grammatiker Servius (4. Jahrh.) sagt schon einfach, der Zirkumflex ziehe die Silbe in die Länge (tractim proferimus).

[1] Jeder Philologe, der die klassische Prosodie beobachten will, spricht die erste Silbe von Ave kürzer aus; es fällt anderseits keinem Metriker ein, eine Tonsilbe des späteren Lateins für regelrecht kurz zu erklären. Sie hat nach der Lehre der neueren Sprachphilologie schon in der klassischen Zeit die Tendenz gehabt, den Vokal zu verlängern.

wir von der symmetrischen Gliederung des Textes absehen, in den nicht syllabischen Gesängen weit ungehinderter als die moderne Musik, mit anderen Worten, die Beschaffenheit der Textsilben hatte soviel wie keinen Einfluß auf die Melodie. Die Kürze der Tonsilbe läßt sich nun einmal nicht daraus beweisen, daß sie oft nur eine Note trägt.

Mocquereau unterschätzt auch durchaus die Zahl der Fälle, wo gerade die Tonsilbe durch mehr Noten als die benachbarten tonlosen Silben ausgezeichnet wird. Fälle dieser Art finden sich z. B. im ersten Introitus des Graduale bis zu 11; außerdem stehen in demselben Stück noch achtmal mehrere Noten über der Akzentsilbe, was auf Kürze derselben nicht schließen läßt. Das erste Graduale gibt allerdings einerseits merkwürdige Proben dafür, daß lange Tongruppen auf tonlose Silben gesetzt werden können; aber es weisen in demselben auch zwei Tonsilben je 12 und eine 15, in dem folgenden Allelujavers eine bis zu 37 Noten auf; was läßt sich da für oder wider beweisen? Die von dem Verfasser reichlichst gesammelten Beispiele geben doch keineswegs ein objektives Bild des wirklichen Bestandes.[1]) Der Schluß S. 225 besteht demnach nicht zu Recht: „Alle diese Beispiele weisen klar die Kürze des Akzentes und die Dauer der Endsilbe oder der Silbe nach dem Haupt- oder Nebenton aus." Oder muß ich auch für die Endsilben und die anderen Silben nach dem Ton noch Gegenbelege bringen? Im ersten Introitus hat die Endsilbe fünfzehnmal nur eine Note (die einsilbigen Wörter nicht einmal mitgerechnet). Was die Silbe unmittelbar nach dem Ton anlangt, so ist sie meist selbst Endsilbe; aber der Introitus enthält doch noch sechsmal eine Silbe nach dem Ton inmitten eines Wortes mit nur einer Note. So täuscht den Verfasser die einmal formulierte Regel über die große Zahl der widersprechenden Beispiele hinweg.

Bei der Wiederholung derselben Worte soll sich die Richtigkeit der aufgestellten Regel bewähren (S 226); aber mit der Wiederholung kehren auch die Ausnahmen wieder. Im ersten Graduale wiederholen sich die Worte des Introitus von Universi an; aber gleich das erste Wort, dessen Melodie drei Ausnahmen von der Regel enthält, weist sie alle drei auch in der Wiederholung auf. Bei allem dem beachte man, daß ich die Gegenbeispiele nicht aussuche, sondern daß die ersten in der Solesmer Ausgabe mir genügen. Mocquereau fügt schließlich bei (S. 227), daß lange (vier und mehrsilbige) Wörter „manchmal" eine Ausnahme machen; ebenso zweisilbige. Allein im erwähnten ersten Introitus machen auch vier dreisilbige eine Ausnahme. Was tue ich mit einer Regel, die sich auf jedem Schritt selbst widerlegt?

Noch ein Beweis für die Kürze des Akzentes wird S. 228 aus gewissen melodischen Reimen hergeleitet, in denen z. B. die drei Noten der ersten Silbe von nocte des Reimes wegen auf die ganz kurze vorletzte Silbe von iniquitas gesetzt werden, dagegen die zweite lange Silbe dieses Wortes eine besondere Schaltnote erhält. Mit diesen Reimen aber verhält es sich so: die melodische Form ist dem Komponisten alles; ob aber nun die Notengruppe auf eine Tonsilbe oder eine Endsilbe oder eine ganz kurze vorletzte Silbe fällt, ist ihm völlig gleichgültig: Beispiele für alle Fälle finden sich schon im 2. Credo des Solesmer Graduale.

Die Worte am Schluß des Kapitels (S. 242) können wir keineswegs unterschreiben: „Die Beweise für die Kürze des Akzentes sind überreichlich": sie scheinen uns nach dem Gesagten völlig ungenügend. Es sei willig zugestanden, daß die Akzentsilbe nicht etwa die doppelte Zeitdauer anderer Silben hatte; daß aber gerade ihr mit Vorzug die Kürze zukomme — nimmermehr!

Dagegen freuen wir uns herzlich über den Inhalt des 4. Kapitels: „Das Satzglied und das Textwort", sowie des 5.: „Die Periode", und der folgenden über Chironomie und über Harmonie des gregorianischen Gesanges. Schon der alte

[1]) Ich hätte überhaupt gern gesehen, wenn einmal eine ganze Messe rhythmisch behandelt worden wäre; überall zusammengesuchte Proben wirken nicht recht überzeugend und sind weniger geeignet, die Praxis des Choralvortrags zu lehren.



Hucbald schrieb: „Der Gesang (die Melodie) gliedert sich ebenso wie der Satz“ in der Grammatik oder Sprache, nämlich in Abschnitte, Glieder oder Sätze und Perioden. Dieses Prinzip hat die Schule von Solesmes in prächtiger Weise durchgeführt, ohne irgendwo Widerspruch zu finden. Es ist ein überaus lebenskräftiges Prinzip, das die Gesänge geschaffen hat und deren künstlerisches Verständnis vermittelt. Der eigentlich melodische Rhythmus kommt erst in der Gliederung und in der Beziehung der kleinen Glieder auf die größeren recht zutage, und alles, was Dom Mocquereau bis jetzt ausgeführt hat, bezog sich entfernter oder näher auf die Entwicklung des melodisch-rhythmischen Motives im Ganzen einer Komposition. Das zeigt von einer echt ästhetischen Auffassung des alten Chorals. Wir verweisen mit Nachdruck auf diese schönen Abschnitte S. 243 ff.

Hervorgehoben sei die Einzelvorschrift von der Verbindung der Text- und Melodieteile mittelst Verkettung statt Isolierung der Melodieglieder, oder, was dasselbe ist, Verschränkung der beiden Rhythmen des Wortes und der Melodie. Schreiben wir einmal den Schillerschen Vers:

Zögernd kommt | die Zukunft | hergezogen

in folgenden um:

Zögernd schreitet Zukunft näher,

so empfindet jeder die kaum erträgliche Eintönigkeit des letzteren, die daher kommt, daß der Vers sich in ganz gleiche, in der Aussprache beinahe gleich weit von einander getrennte Wörter teilt. Dagegen zerfällt der Schillersche Vers weder in gleich lange, noch in unverbundene Wörter; die natürliche Lesung wird drei sehr verschiedene Abschnitte machen, welche oben durch senkrechte Striche abgegrenzt sind und metrisch so wiederzugeben sind: — ⏑ — | ⏑ — — ⏓ | — ⏑ — ⏑. Man sieht leicht, wie sich die Versrhythmik — ⏑ ¦ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ ¦ — ⏑ mit der Sprachrhythmik durchkreuzt. Die Verbindung der Silben ist in jedem Abschnitt verschieden, und nicht alle Wörter sind, wie in dem anderen Vers, genau auf die vier trochäischen Versfüße zugeschnitten. Der Schillersche Vers hat eine weit reichere Mannigfaltigkeit in seinem Gang und Klang und eine schöne Verschränkung dreier Teilungsprinzipien aufzuweisen: nach Worten, Satzteilen und poetischen Rhythmen. Bekannt ist, um ein anderes Beispiel zu geben, wie im lateinischen Hexameter der Wortton sich kreuzt mit dem Verston, das Wortende mit dem Ende des Versfußes. Die Cäsur, von der die Metriker soviel reden, besteht eben darin, daß ein Wort aufhört, bevor der Versfuß zu Ende ist, und daß sie den Langvers in zwei ungleiche Teile mit scheinbar ganz verschiedenem Rhythmus zerlegt. Kommt nun zu einem poetischen oder prosaischen Texte eine Melodie hinzu, so fordert abermals das ästhetische Gefühl die häufige Durchkreuzung des melodischen Rhythmus mit dem Gang und Klang des Textes. Daher jene Verschränkungen, wenn das melodische Motiv von einem Takt in einen anderen übergreift, statt sich der natürlichen Teilung des Textes und des musikalischen Rhythmus einfach unterzuordnen. Wie oft die Verschränkung einzutreten habe, hängt von mancherlei Umständen ab; es wird nicht gerade jeder als ein kleines Ganzes empfundene Abschnitt eine solche Verkettung aufweisen.

Das melodische Motiv, das nach so verketteten kleineren oder größeren Gliedern sich fortentwickelt, kommt zu seinem vollen Abschluß am Ende der Periode. Die Periode und ihre nicht allzu kleinen Teilglieder pflegen sich durch eine Pause abzuscheiden; der gregorianische Gesang kennt keine anderen Pausen. Auch diese sind nicht geschrieben, aber schon frühzeitig bezeugt. Die bekannte Stelle aus Hucbald spricht allerdings nur von langen Schlußtönen am Ende dreier bestimmter Melodieglieder, nicht von Pausen und nicht von den gregorianischen Melodien überhaupt. Dagegen sagt Guido von Arezzo, es gebe ganz kleine, mittlere oder lange Pausen je nach dem Umfang des Melodieteiles. Die kleinste Pause wird, wie auch Mocquereau will, kaum meßbar sein, für die folgenden zwei aber ist entweder dem Bestand der geschriebenen Melodie eine merkliche Pause anzufügen oder etwa eine lange Note der Melodie um das erforderliche Zeitmaß zu kürzen. Wie es die Alten damit hielten,



ist nicht überliefert; im zweiten Falle war die Schreibung der Pause zwecklos.

Die schöne Darlegung aller dieser Punkte wird von Mocquereau durch eine kleine Polemik gegen die Choralmensuralisten unterbrochen, der widersprochen werden muß. Er schreibt (S. 261), daß das Fehlen der Pausezeichen in den Handschriften schon allein zur Genüge beweise, es sei an eine strenge Tonmessung im alten Choral nicht zu denken. Wie so das? Die Metrik kennt gleichfalls ihre Pausen am Schluß der Verse und hie und da der Versteile; aber keiner findet sich im Lesen der Verse dadurch behindert, daß die Pausen nicht geschrieben werden. Wenn beim volkstümlichen Kirchenliede, das ebenfalls nur bei Sinnabschnitten des Textes, genau wie der lateinische Choral, Pausen kennt, diese nicht geschrieben würden, so wäre doch kein Musiker, Dirigent oder Sänger in Verlegenheit; die Sache ist viel zu einfach. Seltsamerweise bestimmt Mocquereau selbst sogleich die Dauer der Pause, ja mißt sie wie ein Mensuralist ganz genau ab, trotz seines freien Choralrhythmus! Ich sagte auch schon oben, daß die nötigen Pausen vielleicht einfach von der letzten Note abzuziehen sind. Übrigens sollte ein Forscher wie Mocquereau wissen, daß in manchen Handschriften die Pausen durch verschiedene Mittel wirklich bezeichnet sind. Lasse man doch diese nichts beweisenden Plänkeleien, womit nur manchem Leser Sand in die Augen gestreut wird! Um so erfreulicher ist, daß Mocquereau einmal die richtige Auffassung der cantus metrici oder accurati oder bene procurati bringt und so ein anscheinend unverbesserliches Mißverständnis seiner Schule wieder gutmacht. (S. 289 ff.)

Eben auf diesem Punkte ist auch die Berufung auf den „oratorischen" Rhythmus der Alten nicht ohne Berechtigung. Die symmetrische Gliederung von Sätzen und Satzteilen, die compar oratio, war in der Tat ein beliebtes Schmuckmittel der antiken Kunstprosa, und einmal bezieht sich sogar ein mittelalterlicher Choraltheoretiker darauf, um die sogenannten metrischen Gesänge zu beleuchten. Die Texte der Choralgesänge, obwohl der Form und zu einem großen Teil dem Inhalt nach sich der gewöhnlichen Prosa nähernd, sind dennoch in ihrer dem hebräischen Parallelismus teilweise nachgebildeten Gliederung der Kunstprosa ziemlich verwandt. Freilich hat die alte Kunstprosa selbst (auch die hebräische) dieses Formgesetz der Dichtkunst entlehnt, in der es viel regelmäßiger auftritt, oder wenn man will: es gehört der allgemeinen Rhythmik an und wurde auf Musik, Tanz, Poesie und Kunstprosa angewandt. Man wird also streng genommen in der Kirchenmusik doch nicht von einer „oratorischen" Gliederung der Melodie reden dürfen, zumal der Rhythmus des Textes tatsächlich von dem der Melodie an Schönheit und Regelmäßigkeit übertroffen wird. Man erfaßt daher den wirklichen, bezw. den von der Musik vervollkommneten Rhythmus des Choraltextes erst recht, wenn die Melodie hinzukommt. Die mittelalterlichen Theoretiker verweisen regelmäßig auf die Poesie, die der Musik in rhythmischer Hinsicht näher steht als die Kunstprosa. Aber im Grunde ist die natürliche Entwicklung des Rhythmus diese: allgemeine Rhythmik (die als Gesetz im Menschen selbst angelegt ist), Tanzrhythmik oder überhaupt mimische Rhythmik, musikalische, poetische und einfach sprachliche Rhythmik.

Zusammenfassend können wir nunmehr unser Urteil über die ansehnliche Arbeit Dom Mocquereaus also formulieren: Man kann nichts Besseres lesen, wenn man eine konsequente Durchführung der Lehre sucht, welche die Schule von Solesmes aus ihrer langen praktischen und theoretischen Beschäftigung mit dem alten Choral herausgebildet hat. Ich glaube zwar nicht, daß alle Anhänger der Schule in allen Hauptpunkten (z. B. bezüglich der Lehre von Arsis und Thesis) zustimmen werden, und die Choralmensuralisten müssen die erste Voraussetzung der ganzen Theorie leugnen, daß nämlich die aller rhythmischen Zeichen entbehrenden Handschriften seit dem 12. Jahrhundert die Quelle sein können, aus der allein die Theorie zu schöpfen habe. Dennoch wird aus den ohne Rhythmusbezeichnung überlieferten Handschriften dieser Zeit eine bessere Theorie und Praxis kaum abzuleiten sein. Da nun die in


2*

Aussicht stehende vatikanische Ausgabe eben jene Form des Chorals zugrunde legt, so kann man bei Mocquereau die breiteste Darlegung einer angemessenen Theorie und Praxis des neuen Gesanges finden. Der melodische Rhythmus, wie er das Einzelwort, den Satz und die Periode beherrscht, sich steigend und fallend abstuft, eine große Menge interessanter Eigenheiten der alten Melodien, besonders bezüglich der Textunterlage, ferner das Verhältnis des Chorals zu der polyphonen mittelalterlichen und der harmonischen neueren Musik, die Art des Gesangsvortrags für Dirigenten und Sänger, schließlich die Begleitung des Chorals, alle diese Dinge werden von einem geschulten Praktiker und Theoretiker besprochen.[1])

Was Mocquereau bewogen hat, über die Dauer der lateinischen Tonsilbe eine so völlig unhaltbare Ansicht aufzustellen und mit Aufbietung der besten Kraft erweisen zu wollen, sehe ich nicht ein. Wenn wirklich hier das Ziel war, den „oratorischen" Rhythmus, d. h. den engen Anschluß der Choralmelodien an den Text zu beleuchten, so muß vielmehr umgekehrt gesagt werden, daß, abgesehen von der Gliederung in Abschnitte, und abgesehen von den syllabisch gesetzten Partien des Chorals, die Melodie sich kaum weiter von der natürlichen Aussprache des Textes entfernen konnte. Die Melismen über betonten und unbetonten Silben überwuchern die Kompositionen im Graduale von Solesmes durchaus, und doch ist die Melodie wesentlich nach den Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts hergestellt worden. Geradezu unerträglich sind längere Vokalisen über der kurzen vorletzten Silbe, z. B. auf der Mittelsilbe von Dominus für denjenigen, der möglichst textgemäß vortragen möchte; denn in diesem Falle hat sich die e n t s c h i e d e n e Verkürzung des Vokals in der Aussprache aller Völker bis auf unsere Zeit erhalten. Wenn daneben die Akzentsilbe nur einen Ton erhält, so macht sich das Mißverhältnis noch stärker fühlbar.

[1]) Den Abschnitt über die Harmonie hat indes Mocquereau von Giul. Bas entlehnt.

Will man die tatsächliche Behandlung der Texte rechtfertigen, was einigermaßen Geschmacksache sein wird — das lebhafte Akzentgefühl des Deutschen sträubt sich am ersten dagegen, — so muß man keine vergeblichen Versuche machen, eine n a t ü r l i c h e Behandlung der lateinischen Textworte nachzuweisen. Die Behandlung bleibt eine k ü n s t l e r i s c h e, wenn nicht k ü n s t l i c h e. Man ging vielmehr von dem Grundsatz aus, den schon der heil. Augustin ausgesprochen hat, daß die Musik selbständig ihren eigenen Weg gehe und nur eine mäßige Rücksicht auf den Text nehme, oder von dem Grundsatz des hl. Thomas, daß die Melodie ihre eigene erbauliche Wirkung habe, sogar in dem Falle, wenn der Text nicht genau verstanden werde. Daher kommt es, daß sich die Choralmelodie bald in der melismatischen Hervorhebung der Tonsilbe eines Wortes ergeht, bald in dem leichten Spiel über tonlosen Silben sich viel freier bewegt und mit Vorliebe die Endsilben benützt, um ganz fessellos auszuklingen. Das Wesen der Tongruppen ist rein melodisch; sie können ihren Grund oder Anlaß in der Silbe haben, auf der sie stehen, so oft diese den Wortsinn trägt oder in der prosaischen Betonung doch zu tragen scheint, also so oft sie Stamm- oder Tonsilbe ist. Sie können sich auch von dem verstandesmäßigen Inhalt des Wortes loslösen und daher ebensowohl auf Silben ohne selbständigen Sinn und ohne grammatischen Akzent angebracht werden. Sie können endlich als Nachklang eines Abschnittes oder Satzes gerade die Endsilbe zu einem musikalischen Jubilus benützen, in welchem die bisher an die Textworte gebundene und ihnen ungleichen Schrittes folgende lyrische Empfindung sich nunmehr ungehemmt aussingt. Insoweit kann die Praxis der alten Komponisten als naturgemäß bezeichnet werden, nicht weil sie der Natur des T e x t e s, sondern weil sie der Natur der melodischen Entwicklung der musikalischen M o t i v e entspricht.

Die Voraussetzung für die Belastung ganz kurzer Silben mit längeren Melismen ist nun freilich, daß der Wortakzent im alten Kirchenlatein nicht eine so allherrschende Energie hatte, wie etwa im Deutschen oder Englischen, und vielleicht



im Italienischen und Spanischen, wo für die musikalische und ebenso für die poetische Rhythmisierung heutzutage mehr als früher der Unterschied von betonten und unbetonten Silben berücksichtigt sein will. Wie sich die Sache genau verhielt, läßt sich schwer sagen. Unrichtig ist, daß die Akzentsilbe im Lateinischen nicht wie an Energie, so auch an Dauer den anderen Wortsilben überlegen gewesen sei. Ist es aber erlaubt, ein Dafürhalten in dieser Hinsicht auszusprechen, so denke ich mir die Rolle des Akzentes im Choral etwa so, oder nicht viel anders, wie in dem Psalm Augustins gegen die Donatisten (Migne P. L. 43, 23 s.). Dieser Psalm ist in der Weise der modernen Akzentrhythmik geschrieben; jeder Vers besteht aus 16[1]) Silben und zerfällt in zwei trochäische Tetrameter, z. B. Ábundántia péccatórum | sólet frátres cónturbáre: ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ (ia bildet nur eine Silbe). Im Ganzen des langen Stückes erkennt man trotz mancher Ausnahmen zur Evidenz, daß der lateinische Hauptakzent und desgleichen der Nebenton die Thesis (den Niederschlag) liebt, wie auch in der klassischen Metrik die lange Silbe. Anderseits steht doch ausnahmsweise an dieser Stelle öfter eine kurze Silbe, so daß nach dem Versschema zu betonen wäre: Dominus, reticúlo ...., ferner manchmal die Endsilbe, z. B. regnúm vasá ...., oder es fällt der Verston in folgender Weise: tráxissént, aúditór .... Alle Verse endigen auf unbetontes e (æ), und bei der Länge des Psalmes ist nicht zu bezweifeln, daß ein Reim beabsichtigt wurde. Zu diesem Zwecke war es nun unerläßlich, daß in der Melodie diese Schlußsilbe hervorgehoben wurde, entweder durch mehrere Töne, also eine kleine Tongruppe, oder durch eine Kadenz (Sekunde oder kleine Terz), wie in der ambrosianischen Psalmodie (die weder Initium noch Mediatio kennt). In der einfachsten syllabischen Komposition des für den Volksgesang bestimmten Stückes sehen wir hier bei Augustin gelegentlich dieselben auffallenden Erscheinungen wie in den melismatischen Gesängen des Chorals. Wir werden aber gestehen müssen, daß zur Zeit des hl. Augustin wenigstens beim Gesang, der die Tonverhältnisse des Textes immer etwas verdunkelt, jene Behandlung unbetonter Silben nicht sonderlich auffiel. Denn einerseits war der Heilige sicher imstande, jene Unebenheiten zu entfernen, wenn sie nicht belanglos waren, und er mußte sich, da er für die Masse des Volkes dichtete, jeder auffallenden Künstlichkeit enthalten. Übrigens blieb eine ziemlich freie Behandlung des lateinischen Akzentes auch später in Übung, wenn auch immer als Ausnahme von der festen Regel, daß die Akzentsilbe in den Akzentversen die Stelle der langen Silben einnahm, z. B. in der Sequenzendichtung. Schließlich konnte nur so in der lateinischen Hymnendichtung die einfache Silbenzählung zur Herrschaft kommen, z. B. in Sacris sollemniis, wobei nach dem Wortakzent sehr wenig mehr gefragt wird. Daher möchte ich die Schwäche des lateinischen Akzentes im Vergleich zum modernen der meisten Sprachen und eine annähernde Ausgleichung der Silbendauer für das mittelalterliche Latein willig zugeben. Daraus erklärt sich dann zur Genüge die Möglichkeit einer Textbehandlung, wie im alten Chorale. Sie widerstrebt uns Modernen; aber die Tatsache liegt vor, gleichviel wie man sie erklären mag. Die oben behandelte Beschränkung des Textrhythmus und des Melodierhythmus versteht sich dann auch ohne Mühe. Man hat aber nicht nötig, mit Dom Mocquereau ganz neue Theorien über Thesis und Arsis eines musikalischen Taktes und über die Zeitdauer der lateinischen Worttonsilben zu Hilfe zu nehmen. Allerdings erscheint immer der Choralrhythmus, allgemein gesprochen, keineswegs als „oratorischer“, aus der Sprache entwickelter, sondern als ein selbständiger musikalischer, dem Texte nicht genau angepaßter Rhythmus.

Im Grunde also entstellt nur das Eine die bedeutende Arbeit Mocquereaus, daß er uns einreden will, es müsse z. B. die erste Silbe von cæcitas kurz und schließlich kürzer sein als die Silbe tas

[1]) Der Refrain hat 17 Silben, wenn nicht de zu streichen ist: omnes qui gaudetis [de] pace modo verum judicate. Einzelne andere Verse sind offenbar unrichtig überliefert. Der Psalm zählt aber weit über 200 Verse, so daß man im ganzen nicht zweifeln kann, welche Grundsätze den Heiligen leiteten.

oder gar ci. Der schwache Kern von Wahrheit, der darin liegt, geht einzig und allein Silben mit geschärftem Vokal, etwa die erste von mentis, an. Hier hat der Vokal sowohl in der altklassischen als in der späteren Latinität keine Dehnung und darf als kürzer angesehen werden als manche andere Vokale selbst unbetonter Silben. Allein die Silbe men wird trotzdem länger gesprochen als entsprechende unbetonte. Im Gesange ändert sich das nicht, da doch immer alle Konsonanten mitgesprochen werden müssen, und in den so zahlreichen Fällen, da eine solche Silbe ein Gruppenneuma trägt, wird auch der Vokal notwendig gedehnt; nicht minder die Mittelsilbe von Dominus — oder wir wissen nicht mehr, was lang und kurz überhaupt besagen will.

II. Handbuch der Musikgeschichte

von Hugo Riemann, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904. Erster Band, zweiter Teil S. 1—48; 116—125. (Über den Rhythmus der alten Choralmelodien).

Hugo Riemann bringt ein fein gebildetes rhythmisches Gefühl zur Lösung seiner Aufgabe mit.[1]) Er ist mit Recht überzeugt, daß auch im alten Kirchengesang die Musik und nicht der Text in erster Linie den Rhythmus der Melodie bestimmte. Es ist ja allerdings richtig, daß der kirchliche Komponist seine Melodien für einen gegebenen Text schuf und einrichtete; insofern war also auch der Text mitbestimmend. Heute wird nicht anders verfahren, und doch entspricht bei uns der Rhythmus der Melodie dem des Textes, selbst wenn er metrisch ist, oft nicht genau, indem sich der Musiker mehr an die Gesetze seiner Kunst als an die Regeln der Dichtung hält. Bei einem prosaischen Texte, wie ihn die meisten Kirchengesänge aufweisen, scheint die Musik von vornherein auf sich selbst angewiesen zu sein, da sie in jenem kaum einen Ansatz zu einer rhythmischen Bewegung vorfindet. Von den Hymnen (und etwa den Sequenzen) abgesehen, haben die Choralgesänge einen Text, der im günstigsten Falle eine Gliederung in annähernd gleiche Abschnitte zeigt oder zuläßt. Das hat mit dem Rhythmus im gewöhnlichen und eigentlichen Sinne noch wenig zu tun; denn in gar manchen Fällen ist eine solche Gliederung nicht besser als die, welche in beliebigen Prosastücken vielfach auch zu finden ist. Der sogenannte Rhythmus der Kunstprosa aber, wie ihn die oratorische Prosa der Alten erkennen läßt, kommt in den Antiphonen des Kirchengesanges mehr vereinzelt vor. Für gewöhnlich bot sich dem Komponisten in seinem Texte kein rhythmisches Element dar; wenn er aber vereinzelt die symmetrische Gliederung der Kunstprosa scharf ausgeprägt vorfand, so war dieselbe doch eine ganz ungenügende Grundlage für den eigentlichen Rhythmus der Melodie. Für diesen hat man nämlich von jeher noch weiter eine gesetzmäßige Ordnung der Notendauer und der Tonstärke verlangt. Für beides können die Prosatexte des Chorals keine Richtschnur abgeben. Somit hatte der Komponist die Wahl, entweder dem Texte einen musikalischen Rhythmus aufzunötigen, den niemand demselben geben würde, hätte er nicht die Melodie mit ihrem gesetzmäßigen Rhythmus bereits vor sich, oder auf einen eigentlichen musikalischen Rhythmus zu verzichten. Die kirchliche Tradition seit vielen Jahrhunderten hat nun beim Vortrag des Chorals von einem strengen Rhythmus ganz abgesehen und den freieren Rhythmus der gewöhnlichen Prosa mit ihrer unregelmäßigen Tonabstufung, bzw. Tondauer als genügend betrachtet. Die Schule von Solesmes ging ihren eigenen Weg. Sie konnte sich mit einem gesetzmäßigen Wechsel von Tonstärke und Tondauer ebensowenig befreunden, suchte aber in einer künstlichen Gliederung der Melodie, welche sie aus dem Texte herauslas, dafür einen Ersatz und erklärte diese Gliederung sogar für das wesentlichste Element des Rhythmus.

Hugo Riemann stellt sich nun ganz auf die andere Seite, indem er von der Annahme eines ursprünglichen musikalischen Rhythmus ausgeht, der dem Texte

[1]) Es soll hier nur von denjenigen Abschnitten des wertvollen Werkes die Rede sein, welche den Rhythmus betreffen und unseres Erachtens zu Bedenken Anlaß bieten. Eine solche Besprechung setzt sich dem Vorwurf aus, daß sie dem reichen Inhalt des Werkes nicht gerecht werde. Ich halte aber dafür, sie sei nutzbringender und auch für den Verfasser ehrenvoller, als die Erwähnung einer solchen Leistung in ein paar nichtssagenden, wenn auch noch so lobenden Redensarten.

nicht eigen, sondern nur angepaßt gewesen. Riemann gehört also insoweit zu der Partei der sogenannten Choral-Mensuralisten. Er setzt, wie diese, für den älteren Choral eine regelmäßige Tonmessung und Tonabstufung an und folgt nur darin der Schule von Solesmes, daß auch er eine symmetrische Gliederung des Textes, aber in größerer Strenge fordert, oder richtiger, herstellt. Die Prosastücke des Chorals müssen nach ihm so gegliedert werden, daß die Melodie ebenso mensuriert und die Melodieabschnitte ebenso proportioniert sind, wie bei den metrischen Hymnen. Eine Antiphonmelodie setzt sich demgemäß z. B. aus 2×2 oder 3×2 gleichwertigen Takten zusammen. Die Worte des Textes werden auf die Melodieabschnitte so verteilt, daß möglichst genau ein Sinnesabschnitt desselben mit einem Melodieabschnitt, etwa zwei Takten, übereinstimmt.

Die Möglichkeit, eine solche Übereinstimmung herzustellen, kann auf folgende Weise veranschaulicht werden. Für den Rhythmus einer Melodie z. B. im $^3/_8$ Takt ist es gleichgültig, ob der Einzeltakt durch eine, zwei, drei, vier oder noch mehr Noten dargestellt wird, wenn diese nur immer der Dauer nach $^3/_8$ ausmachen. Es kann nun auch unter einem solchen Melodietakt beliebig ein Text untergebracht werden, der eine, zwei, drei, vier oder noch mehr Silben hat; je mehr Silben sind, desto rascher sind sie zu singen, was aber (innerhalb gewisser Schranken) keine Schwierigkeit hat. So kann man also einen Text, eine Antiphon von ganz verschiedener Silbenzahl unter eine Melodie von vier oder sechs Takten setzen. Daraus ergibt sich sofort, daß man (wieder in gewissen Schranken) mit einer gegebenen Melodie die verschiedensten Texte in Übereinstimmung bringen kann, wobei der Rhythmus der Melodie in keiner Weise und selbst der melodische Gang derselben nur in unwesentlicher Weise geändert wird. In der Tat ist es nun auch erwiesene Tatsache, daß vielen Choralmelodien Texte von sehr verschiedener Gestalt untergelegt worden sind, ohne daß die Melodie anders als in ganz unwesentlicher Weise geändert zu werden brauchte. War aber die ursprüngliche Melodie, wie Riemann annimmt, mensuriert, so gestaltete sich allerdings die Notendauer bei Unterlegung eines neuen Textes etwas anders, aber die Melodie blieb wesentlich dieselbe. Durch den rhythmischen Vortrag der Melodie erhielt nun aber auch der an sich kaum rhythmisch zu nennende Text eine völlig gesetzmäßige rhythmische Gliederung. Natürlich richtete man, wie Riemann voraussetzt, die Textunterlage so ein, daß die starken Taktteile der Melodie im Allgemeinen mit Tonsilben des Textes zusammentrafen.

Das ist also das Ziel Riemanns: darzutun, daß das Prinzip der strengen Mensur und der ebenso strengen Proportion den älteren Choral beherrschte, daß der musikalische Rhythmus nicht dem Texte entlehnt, sondern ihm vielmehr (in dieser strengen Form) erst mitgeteilt, kurz, daß die prosaischen Texte grundsätzlich nicht anders als die metrischen rhythmisiert worden seien. Wir wollen nun auf das einzelne etwas näher eingehen. Riemann verbreitet sich jedoch zuerst eingehend über den Rhythmus der Hymnen, welcher selbst keineswegs so klar vorliegt, wie vielleicht von manchen geglaubt wird.

1. Rhythmus der kirchlichen Hymnen.

Ziemlich allgemein wird auch von denjenigen, welche sonst im Choral eine genaue Tonmessung nicht annehmen, doch von den Hymnen zugestanden, daß sie ursprünglich allerdings mensuriert gesungen worden seien. Man schließt hier von dem Text auf die Melodie; der Text hat nämlich ein bestimmtes Versmaß, und somit lag es nahe, daß die Melodie sich dem Rhythmus der Worte anschloß, zumal in älterer Zeit, da sie selbst noch eine einfachere Gestalt hatte. Ein Teil der Hymnen ist in altklassischem Metrum abgefaßt, in welchem die Silben gerade so gemessen wurden wie die Töne in der Musik; man nennt das die quantitierende Versbildung. Die späteren Hymnen sind vielfach nach der akzentuierenden Methode gebildet, wie die deutschen Verse, d. h. es werden dabei die Silben mehr nach dem Tongewicht (der Stärke des Akzentes) abgewogen, als nach der Zeitdauer gemessen. In beiden Fällen war die Musik zunächst angewiesen, sich dem

gegebenen Rhythmus der Worte anzubequemen. Wenn wir aber weiter nach dem strengen Beweis für die Tatsache eines solchen Verfahrens oder nach der Art und Weise dieser Anbequemung fragen, so stellen sich wieder allerlei Schwierigkeiten in den Weg.

Die Hymnen sind uns leider ohne rhythmische Bezeichnung überliefert; die Melodien stammen bis auf eine, wie es scheint (Gerbert, Scriptt. I, 154), aus der Zeit nach dem 11. Jahrhundert, in der wir eine rhythmische Bezeichnung nicht mehr erwarten, und sie können in der vorliegenden Gestalt ohnehin meistens nicht als authentisch angesehen werden. Es ist daher erst eine Wiederherstellung ihrer älteren Gestalt erforderlich, wie eine solche Gevaert in seiner Mélopée antique und schon vor ihm G. Dreves in den „Stimmen aus Maria-Laach", Ergänzungsheft 58, versucht haben. Einige Unsicherheit muß da immer bleiben; indes kann man die Versuche doch im ganzen als gelungen betrachten. Nur ein Zweifel wird von Riemann erhoben, der sich auf die Art der Rhythmisierung dieser Melodien bezieht. Die anderen Gelehrten (auch z. B. Dechevrens S. J. in seiner Hymnographie latine) setzen voraus, daß der musikalische Rhythmus aufs genaueste den langen und kurzen Silben der quantitierenden Versbildung entsprach. Da es sich nun bei den ältesten Hymnen (des hl. Ambrosius) um Texte in ungradem Rhythmus, nämlich um jambische Vierfüßler (Dimeter) handelt, so müßte ein genau entsprechender musikalischer Rhythmus im ungraden Takte sich bewegen. Eben dies aber lehnt Riemann als unwahrscheinlich ab. Seine Gründe sind diese:

Manche Hymnenmelodien (die indes, wie gesagt, aus ziemlich später Zeit stammen) enthalten zuviel Ligaturen, ja behandeln offenbar die langen und kurzen Silben in solchen Verzierungen völlig gleichmäßig; dies weist darauf hin, daß der Komponist die Textsilben als gleichwertig rücksichtlich ihrer Zeitdauer behandelte, wie es bei akzentuierenden Versen der modernen Sprachen und des mittelalterlichen Lateins jedenfalls nicht fernliegt. Es sei auch, meint Riemann, die abendländische Hymnographie aus dem Orient und unter Vermittlung der Syrer schließlich von den Hebräern herzuleiten; die hebräische Sprache sei aber akzentuierender Natur gewesen. Erst der hl. Ambrosius habe den Hymnen- und Psalmengesang des Orients eingeführet.

Mit dieser ganzen Beweisführung für die Annahme eines geraden statt eines ungraden Taktes der ältesten Hymnen können wir uns nicht recht einverstanden erklären. Vom hl. Ambrosius berichtet uns Augustin nur, daß er den antiphonarischen, d. h. abwechselnden Vortrag der Hymnen und Psalmen dem Orient entlehnt habe, und es ist gar nicht einmal denkbar, daß er (bei der bekannten Belagerung seiner Kirche) so aus dem Stegreif die Hymnen gedichtet habe. Nein, der Hymnengesang der abendländischen Kirche ist älteren Datums. Desgleichen der Stil der Singweisen. „Wenn Ambrosius (oder ein anderer vor ihm) für seine Lieder Melodien schuf, so kann es von vornherein nicht wohl zweifelhaft sein, daß er sich der einzigen Musik bediente, die ihm bekannt war, die er ausüben konnte, der Musik, wie sie die Römer des vierten Jahrhunderts, gleichviel ob Heiden, ob Christen, pflegten. Es ist dies so selbstverständlich, daß eine gegenteilige Ansicht Beachtung nur dann beanspruchen könnte, wenn sie mit zwingenden, unablehnbaren Argumenten nachgewiesen würde. Die römische Musik des vierten Jahrhunderts, wenn man überhaupt von einer römischen Musik reden kann, war aber eine Entwicklung der griechischen, von dieser wenig oder gar nicht verschieden". So Dreves a. a. O. S. 100 f. Zur Verhütung von Mißverständnissen füge ich bei, daß man nicht in derselben Weise argumentieren könnte, wenn es sich um Gesänge handelte, die, wie die Psalmen, fertig, d. h. mit Text und Melodie aus dem Orient entlehnt wurden. Denn die orientalische Kirchenmusik weicht zu weit von der altgriechischen ab, als daß man in dieser letzteren allein die Quelle der Kirchenmusik suchen dürfte; doch diese Frage lasse ich hier fallen. Allein für die Entlehnung der abendländischen Hymnenmelodien aus dem Morgenlande liegt kein Grund vor. Obendrein ließe sich ohnehin nicht behaupten, daß wegen einer solchen Entlehnung nur ein gerader Takt wahrscheinlich sei. Die Li-



gaturen der späteren Melodien liefern ebensowenig einen Beweis für die älteste Zeit; denn in so vielen Jahrhunderten kann recht wohl auch die Melodie (wie schon die Verschiedenheit der Handschriften beweist) sich erheblich umgestaltet haben. Es ist ja auch die lateinische Sprache aus einer quantitierenden ganz allmählich eine akzentuierende geworden, und erst der neue Charakter der Sprache erleichterte die Gleichbehandlung betonter und unbetonter Textsilben für den Rhythmus der Melodie, ohne sie jedoch irgendwie notwendig zu machen.

Dennoch scheint es mir von geringem Belang, daß Riemann schon für die ambrosianischen Hymnenmelodien einen Rhythmus ansetzt, der mit dem Rhythmus des Textes in Widerspruch steht. Denn es interessieren uns schließlich doch nur die tatsächlich überlieferten Melodien und die Behandlungsweise der späteren Zeit, da wir ja die Rhythmisierung der Hymnen mit der Rhythmisierung prosaischer Texte vergleichen wollen. Nun war aber schon zur Zeit des heil. Ambrosius die akzentuierende Behandlung der lateinischen Sprache die einzig wahrhaft populäre, wie wir aus Augustin (Migne XLIII, 23 ff. und XXXII, 617) ersehen. Den „Psalm gegen die Donatisten" hat dieser Heilige aus praktischen Gründen nicht in einem klassischen Metrum dichten wollen; er wählte vielmehr das akzentuierende, bildete aber nach der populären Aussprache ganz richtige, sogar reimende Verse und regelmäßige akrostichische Strophen (vgl. Gietmann, Kunstlehre II, S. 162, f.). Unmöglich ist es also nicht, daß auch Ambrosius ähnlich dachte und sich wenigstens in der Melodie mehr an die Volksaussprache anschloß. Aber im Wege steht dieser Annahme doch die Tatsache, daß er seine Hymnen in richtigen Versen nach altklassischem Rhythmus schrieb. Freilich wählte er ein Vers- und Strophenmaß, das durch seinen Gang und Klang den akzentuierenden Gedichten sich merklich nähert, nämlich jambische Dimeter, die sich je vier zu einer Strophe verbinden und vorwiegend die Betonung der gewöhnlichen Rede beibehalten, vielleicht auch nicht bloß zufällig so viele Reimklänge aufweisen. Bald ging man dann in derselben Richtung weiter.

Aber folgen wir nun den Ausführungen Riemanns, nehmen wir an, daß der musikalische Rhythmus der Kirchenhymnen sich von Anfang an in geraden Takten bewegte, und daß sich darin eben der akzentuierende Charakter der gewöhnlichen Volkssprache gewissermaßen widerspiegelte.

Seit die lateinische Sprache ihren quantitierenden Charakter ganz verloren hatte, schaltete die Musik viel freier mit dem Texte. Sie setzte längere Notengruppen über Silben, die ehedem entschieden kurz gewesen waren, weil nunmehr nicht so sehr die Zeitdauer als vielmehr das Tongewicht der Textsilben in Betracht kam. Ich gebe ein Beispiel, in welchem sich die verschiedene Behandlung des Textes erkennen läßt. Die Worte Intendat affectum precis sind nach der antiken Metrik, in der Ambrosius seine Hymnen dichtete, rhythmisch so aufzufassen: ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑. Es folgen nun die verschiedenen Formen, in denen die zugehörige Melodie erscheint:



Die Melodie unter Nr. 1. ist nach Dreves (a. a. O. S. 115) die ursprüngliche; er weist sie auch aus einer Handschrift nach; nur den (ungraden) Rhythmus hat er ihr erst gegeben. Derselbe würde zu dem des Verses passen bis auf



den unerheblichen Unterschied, daß in dem Verse je zwei Füße als Dipodie zusammenzunehmen sind, während der musikalische Rhythmus die Takte einzeln zählt. Nr. 2 zeigt, wie Riemann dieselbe Melodie rhythmisieren würde: er faßt je zwei einfache Takte zusammen, aber gibt jeder Textsilbe gleichen Zeitwert. Die dritte Form ist zwar, wie alle tatsächlich überlieferten ohne Rhythmuszeichen, läßt aber in der Behandlung der kurzen Silben erkennen, daß man in der späteren Zeit im Texte keine langen und kurzen Silben mehr unterschied. Zugleich beweist die Vergleichung von Nr. 3, 4 und 5 mit 1, wie auch die einfachste musikalische Phrase sich nach Ort und Zeit verschieden gestaltete. Aus der ganzen Probe erhellt, daß wir weder Melodie noch Rhythmus mit voller Sicherheit wiederherstellen können; man wird sich aber mit der ersten Form zufrieden geben, wenn man nicht etwa dem Rhythmus, wie ihn Riemann aufstellt, bereits für die älteste Zeit den Vorzug gibt.

Nach Ambrosius verfaßte man neue Hymnen teils, wie er, in reinen klassischen Maßen, teils in ähnlich klingenden Akzentversen oder nach dem System der schlichten Silbenzählung, bei der selbst die metrischen Akzente sehr häufig unberücksichtigt bleiben. Auch wurde ein Vokal vor einem andern Vokal mit der Zeit nicht mehr elidiert, d. h. verschleift oder übergangen, sondern für eine volle Silbe gezählt. Als Beispiele mögen folgende Verse dienen:

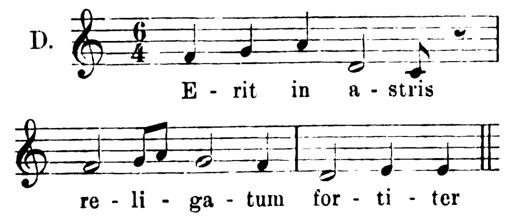
1. Pange lingua gloriosi lauream certaminis
2. Sanguinisque pretiosi quem in mundi pretium
3. Aurea lúce ét decóre róseó.

Der zweite Vers ist nach dem Muster des ersten gedichtet, verletzt aber zweimal die klassische Prosodie und elidiert die Silbe quem nicht; der Hymnus, dem er entlehnt ist, ahmt überhaupt das Versmaß des ersten so nach, daß die quantitierende Messung durch die spätere akzentuierende ersetzt wird. Der dritte Vers ahmt in ähnlicher Weise den jambischen Trimeter der Alten nach, von dem ein rein gestaltetes Muster folgender Vers ist:

Et nostra tecum pectora in cælum trahe.

Nun hat aber obiger Vers nicht wie dieser eine Elision in der Mitte (pector' in), hält auch die klassische Prosodie nicht ein, zählt aber obendrein in dem ersten Worte unbekümmert um den prosaischen Akzent (aúrea) nur die Silben. Man ist versucht auréa zu lesen und erwartete wenigstens aurata. Dasselbe findet sich in dem gleichen Hymnus noch sonst, so daß das Prinzip der einfachen Silbenzählung klar vorliegt. Eine Spur dieses neuen Prinzips finden wir auch in dem alten Hymnus Creator alme siderum, wo die ältere Lesart cónditor alme . . . ist. Merkwürdigerweise hat bereits der hl. Ambrosius sich nicht nur in weniger anstößigen Fällen die Verlängerung einer kurzen Silbe gestattet, sondern er schrieb auch einmal ebriétatem Spiritus, wo etwa jucunditatem Spiritus erwartet wird, da jenes nach der klassischen Metrik schlechthin unmöglich ist. Ein Ansatz zu der späteren Rhythmik ist also schon da nicht zu verkennen. Dechevrens (a. a. O. S. 142 ff.) gibt einen Weg an, wie die Musik die Unebenheit des Textes verdecken konnte, und wir wissen, daß Ambrosius seine Hymnen unmittelbar für den Gesang dichtete.

Riemann bespricht zuerst die mit klassischer Genauigkeit gestalteten jambischen Sechsfüßler (s. o. Et nostra tecum ...). Dieser Vers zerlegt sich naturgemäß in drei Dipodien, die Melodie gliedert Riemann also auch in drei $^4/_4$-Takte, gemäß seinem oben besprochenen Grundsatze. Zu bemerken ist, daß Riemann (wie auch Dechevrens) den musikalischen Rhythmus mit dem starken Taktteil beginnen läßt. Dies widerspricht dem Metrum des Textes; aber da nach den ersten fünf Silben immer ein Einschnitt im Vers ist, so fällt es weniger auf; denn nun setzen beide Vershälften mit dem starken Taktteile ein. Dechevrens und Riemann rhythmisieren also in folgender Weise:





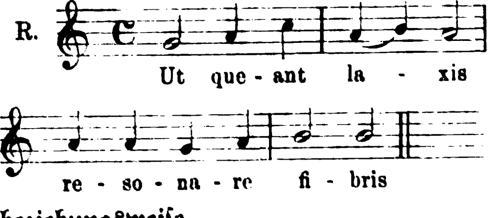


Die zweite Form des Textes (bei Riemann) ist die nachträglich den altklassischen Versregeln angepaßte, gegen welche die erstere ältere zweimal verstößt. Riemann setzt die Melodie in geraden Takt, Dechevrens dagegen zieht auch hier den ungeraden Takt vor, obwohl der alte Text den Verfall des klassischen Metrums deutlich genug ankündigt; wahr ist freilich, daß das spätere akzentuierende Versmaß den ungraden Takt wenigstens ebenso gut zuläßt, als den geraden. Auch Dechevrens beginnt hier den Rhythmus ohne Auftakt; er tut es indes immer nur dort, wo der Text besonders dazu einladet, wie in dem vorstehenden Verse, dessen natürliche Betonung ist: érit in astris . . .; so noch in einem zweiten Vers derselben Strophe, nicht aber in den drei anderen Versen, da z. B. in dem ersten Verse: Quodcumque vinclis super terram strinxeris der Text dem Rhythmus 𝅘𝅥 | 𝅝 𝅘𝅥 | 𝅝 𝅘𝅥 u. s. w. günstiger ist. Auch diese Verschiedenheiten sind geeignet, die Zuverlässigkeit einer rhythmischen Wiederherstellung zu beleuchten.

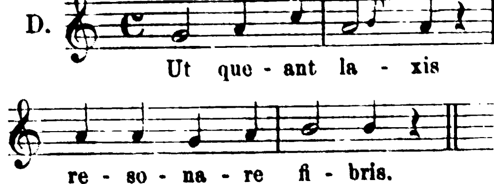
Sehr viele Hymnen sind (seit Gregor I.?) in der sapphischen Strophe geschrieben. Sie bildet sich, von einem kurzen Schlußvers abgesehen, aus einem dreimal wiederholten Verse, der in der antiken Metrik aus fünf Füßen mit folgendem Rhythmus besteht: – ⏑ ¦ – – ¦ – ⏑ ⏑ ¦ – ⏑ – –. Die scheinbare Unregelmäßigkeit dieses Rhythmus in Verbindung mit der Fünfzahl der Abschnitte ist offenbar wenig volkstümlich. Wie man nun in einer Zeit, da der Sinn für die klassische Rhythmik kaum dem Gelehrten geblieben war, und wohl der Dichter selbst seine Hymne nur nach der klassischen Schablone, ohne tieferes rhythmisches Verständnis gerade dieser Form, schuf, ersieht man aus den Nachbildungen in Akzentversen, z. B.:

Deus qui mundum crimine jacentem
Filii tui carne relevasti.

Riemann stimmt daher mit Dechevrens darin überein, daß man hier die folgende Rhythmisierung der Melodie voraussetzen müsse: – ⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – –, also z. B.



beziehungsweise



Das klassische Versmaß wird hier vergewaltigt, im übrigen aber der Text so natürlich ausgesprochen, daß ihn ein des klassischen Metrums Unkundiger nicht viel anders lesen würde. In dem ersten Teile des Verses sind drei rhythmische Einheiten (Versfüße nach klassischer Art) in zwei zusammengezogen und so der Musik die bequeme Symmetrie von zwei zu zwei Takten ermöglicht worden.

Liegt nun ferner einem Hymnus das Schema des Hexameters zugrunde, so braucht man nur in den beiden Hälften des Verses denselben Kunstgriff anzuwenden, so ergibt sich wieder der viertaktige Rhythmus für die Melodie. Der des klassischen Metrums Unkundige wird nicht viel gegen folgende Betonung haben:

Glória laús et honor ¦ tibi rex Christe redémptor.

Demgemäß richtet nun Riemann den musikalischen Rhythmus ein. Stärker als beim sapphischen Vers

Út queant láxis | résonare fibris

erscheint aber doch der Text von der Musik beherrscht. Unter dem neuen (musikalischen) Rhythmus nehmen sich die Worte fast ganz wie eine rhythmische Prosa aus, zumal auch noch die Silbenzahl des Hexameters zwischen 13 und 17 schwanken kann.

Hier schlägt nun Riemann mit gutem Rechte die Brücke zu der Rhythmisierung

von Prosatexten, die nach keiner antiken Schablone geschrieben sind, wo also die Musik nicht erst nötig hat, die klassische Form zu zerschlagen. Es wird ihr darum nicht schwerer, die rhythmische Symmetrie in den Takten herzustellen, und dem Texte wird keine größere Gewalt angetan; er empfängt vielmehr einen gewissen Anteil an der Schönheit des poetischen Rhythmus, z. B. so:

Euge serve bone et fidelis | quia super pauca fuisti fidelis | super multa te constituam.

Hier gliedert sich ein Text, dem niemand auf den ersten Blick einen kunstreichen Rhythmus zusprechen wird, behufs bequemer musikalischer Rhythmisierung in drei Perioden, je zu zwei solchen Gliedern, welche geeignet sind, einem vierteiligen musikalischen Takte unterstellt zu werden. Man muß nur sorgen, damit die Aussprache natürlich bleibe, daß die stärkeren Tonsilben des Textes auf den starken Taktteil der Melodie kommen. Die Musik behält aber dabei große Freiheit: sie kann über unbetonten wie betonten Silben Notengruppen anbringen und darf, wenn sie noch so bescheiden ist, auf einen Takt, wie schon oben bei Ut queant ..., entweder zwei oder drei oder vier Silben rechnen, aber doch auch mit einer einzigen Silbe den Takt ausfüllen. Sodann ist es, wie bei queant, oft gar nicht störend, wenn eine nicht stark hervortretende Tonsilbe dem schwächeren Taktteil unterstellt wird.[1]) Bei diesen Freiheiten wird es ihr weiterhin nicht schwer, eine schöne Gliederung der Melodie herzustellen, es sei denn, daß der Text ein gar ungefügiger wäre.

Bevor wir aber dieses Verfahren weiter verfolgen, scheint es dienlich, die auch von Riemann an einer späteren Stelle besprochenen Sequenzen oder Prosen kurz zu berühren. Die Gesänge dieser Art schreiben sich von Notker dem Heiligen her (9. Jahrhundert), erfreuten sich einst einer großen Beliebtheit und erhielten sich durch das ganze Mittelalter. Man hat lange geglaubt, sie trügen den Namen „Prosen" von ihrem prosaischen Charakter, und erst später, nämlich in der Zeit Adams von St. Viktor, seien sie metrisch geworden. So sagen noch z. B. Pothier und Kienle. Indes nennt schon Notker selbst die Texte der Sequenzen „modulierte Verse", und es ist durch die Forschungen von Schubiger, Dechevrens und W. Meyer immer klarer geworden, daß wir es mit echten Akzentversen zu tun haben, in denen ziemlich genau eine bestimmte Silbenzahl und eine feste Tonabstufung eingehalten wird. Da aber die Senkung eines Versfußes keineswegs immer einsilbig ist, und auch mehrfache durch die Melodie auszugleichende Unregelmäßigkeiten vorkommen, so erscheinen die Sequenzen auf den ersten Blick um so eher als Prosa, als nicht nur die Länge der Verse häufig wechselt, sondern auch der Strophenbau uns durchaus ungewohnt ist; eine Art Vorspiel hindert zudem meist die Wiedererkennung der ersten Strophe. Riemann schließt sich entschieden der Ansicht an, daß die Sequenzen metrisch geschrieben sind, und daß der Rhythmus des Textes den musikalischen (mensurierten) Rhythmus mit annähernder Sicherheit erschließen läßt. Er und vor ihm Dechevrens liefern auch den klaren Beweis für beides. Beispiele mit Noten können bei diesen Autoren nachgesehen werden, den einfachen metrischen Nachweis s. auch Gietmann, Kunstl. II, S. 144 ff. Notkers Pfingstrhythmus beginnt demgemäß:

Sáncti Spíritús
Ádsit nóbis grátiá!

I.

Quæ córda nóstra síbi
Fáciát habitáculá,
Expúlsis índe cúnctis
Vítiis spiritálibús.

II.

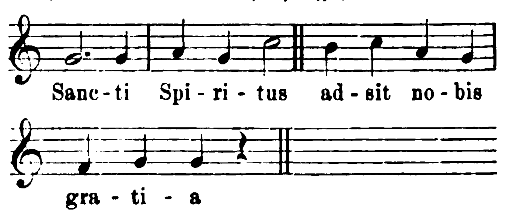
Spíritus álme,
Il'lustrátor hóminúm,
Hórridas nóstræ
Méntis púrga ténebrás.

Von der klassischen Prosodie ist da nichts zu sehen; wir haben Akzentverse vor uns mit weit weniger Gleichklängen am Schluß, als sich bei den ambrosianischen Hymnen finden. In dem Vorspiel fehlt auch scheinbar die Symmetrie,

[1]) So kommt das Prinzip der Verschränkung von Text- und Melodieakzent, von dem oben Artik. I. die Rede war, mitunter nicht ohne Vorteil zur Anwendung.



und die beiden unter sich ganz verschieden gebauten Strophen sind uns fremd. Allein die Melodie zum Vorspiel läßt sich so in korrekter Weise rhythmisieren, wodurch auch volles Ebenmaß hergestellt wird:



In jeder der beiden Strophen entsprechen sich die Verse abwechselnd nach Silbenzahl und Hebungen. Die überlieferte Melodie der ersten Strophe rhythmisiert sich ungezwungen in je drei Takten auf jeden Vers, die der zweiten in je zwei Takten. Es müssen nur einige metrische Tonsilben von schwächerem Gewicht so wie oben nobis behandelt werden.

So aufgefaßt, stehen die Sequenzen, abgesehen von dem reichen Wechsel im Aufbau des Textes und der Melodie, den Hymnen sehr nahe. Sie sind noch geeigneter, um den Übergang zu wirklich prosaischen Texten zu vermitteln.

Es muß aber hier noch einmal darauf hingewiesen werden, daß die Methode, diese älteren Melodien zu rhythmisieren, trotz des rhythmischen Charakters der Hymnen- und Sequenzentexte im einzelnen nicht überall Sicherheit gibt. Riemann selbst schreibt: „Ich gebe zu, daß vielleicht ursprünglich sowohl die lyrischen Maße als der jambische Senar und das elegische Maß mit strengerer Konservierung der Versfüße als Takte von den Dichterkomponisten gemeint waren und gesungen wurden. Aber mehr und mehr werden alle solche gegen die einfacheren Formen durch ihre Unruhe abstechenden Bildungen sich dem gemeinsamen Gesetze untergeordnet haben. Denn diese komplizierten Maße waren in nachklassischer Zeit nicht mehr populär. „Bezüglich der Sequenzen sagt auch Dechevrens: „Ich behaupte nicht, daß der gefundene Rhythmus in allen seinen Einzelheiten die absolut richtige Form darstelle. Man könnte die Taktgliederung in mehrfacher, ein wenig abweichender Weise vornehmen, ohne gegen die Tonverhältnisse des Textes zu verstoßen." In der Tat wird man einerseits zugeben müssen, daß der Rhythmus sowohl der Hymnen wie der Sequenzen findbar und gefunden ist, muß aber anderseits der Methode seiner Wiederherstellung die absolute Sicherheit absprechen.

Viel größer wird die Unsicherheit, wenn wir ohne neue Hilfsmittel zu den Prosatexten übergehen. Denn da hier die Gliederung des Textes in Verse versagt, die Worte obendrein meist unverändert der Hl. Schrift oder anderswoher entlehnt sind, so kann es so leicht nicht sein, Symmetrie und gegenseitige Übereinstimmung in Text und Melodie zu bringen. Der Rhythmiker befindet sich auf sehr schwankendem Boden. Hier scheiden sich nun die Wege Riemanns und der anderen Choral-Mensuralisten.

Riemann zieht kein neues Prinzip, keine Andeutung der Handschriften oder der Schriftsteller bei, sondern verfolgt nur die eingeschlagene Bahn weiter. Er nimmt zuerst die Antiphonen zur Hand. „Diese Texte unterscheiden sich augenfällig von denen der Hymnen dadurch, daß sie nicht metrisch sind, d. h. keinerlei bestimmte Versformen erkennen lassen, weder einen feststehenden Wechsel von Längen und Kürzen, noch eine strenge Ordnung von betonten und unbetonten Silben, weshalb sie als Prosa gelten. Unsere vorausgehenden Untersuchungen haben uns aber schon gelehrt, daß es eine dritte Art der Rhythmisierung gibt, bei welcher das eigentlich Herrschende und Ausschlaggebende ein musikalisches Formprinzip ist, eine melodische Gestaltung, welche mit dem Text eine Verbindung eingehen kann, bei der die Sprache eine viel größere Freiheit behält, so daß sie eigentlich erst durch die Verbindung selbst zu dem wird, was man gebundene Rede nennt." Die Worte müssen nur nach Maßgabe ihrer natürlichen Betonung und der Satzgliederung entsprechend „im Schema einer durchaus typischen, streng rhythmischen Ordnung untergebracht werden".

Bekanntlich hat Gevaert vorlängst die kirchlichen Antiphonen auf eine beschränkte Anzahl typischer Melodien zurückgeführt, denen ziemlich verschiedene Texte untergelegt wurden, ohne daß diese selbst oder die schön gegliederte, rhythmische Melodie



wesentlich zu ändern waren. An diesem Ergebnis der Forschung ist nicht zu zweifeln; auch Peter Wagner und die Schule von Solesmes machen es sich zu eigen. Der Rhythmus bleibt fraglich. Am ersten wird man bezüglich der Gliederung der Textworte in Abschnitte von ungefähr gleicher Länge übereinstimmen. Daß eine solche auch dem Komponisten vor Augen schwebte, bestreitet wohl niemand; die Schule von Solesmes sieht darin sogar das wesentliche oder ein wesentliches Element des Rhythmus. Bisweilen ist auch eine weitgehende genauere Entsprechung von Textabschnitten und Melodieteilen unverkennbar. Ich brauche nur an das allbekannte Asperges zu erinnern: die beiden Hälften dieser Antiphon teilen sich so deutlich in je drei Abschnitte, daß sie jeder sofort erkennt; die Melodie beider Teile ist für die entsprechenden Abschnitte nahezu identisch, der Text beider Hälften hat dieselbe grammatische Konstruktion in den einzelnen Gliedern, und zum Überfluß verbindet ein vollkommener Reim die beiden Zeilen. Die Ähnlichkeit mit zwei sich entsprechenden Hymnen- oder Sequenzenversen kann in einem prosaischen Texte nicht größer sein (s. Gietmann, Kunstl. III, S. 162). Riemann stellt unter anderem einen Antiphonen-Typus auf, nach welchem zahlreiche, mehr oder minder abweichende Texte gesungen wurden. Eine Gliederung des Textes und der Melodie in 2+2 Abschnitte ist auch hier augenfällig, z. B.

Apud Dominum | misericordia || et copiosa | apud eum redemptio

Læva ejus | sub capite meo || et dextera illius | amplexabitur me

Ecce video | cœlos apertos || et Jesum stantem | a dextris virtutis Dei.

Riemann setzt nun (und das hat allen Schein der Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit für sich) voraus, daß die vier Abschnitte jedes Verses je auf vier Doppeltakte der Melodie verteilt waren, also zwei auf apud Dominum und wieder zwei auf misericordia u. s. w. entfielen. Auf Grund dieser Voraussetzung rhythmisiert er nun die überlieferte Melodie. Diese erscheint somit nicht nur mensuriert, sondern zugleich in vollkommenster Weise symmetrisch gegliedert.

Es liegt aber auf der Hand, daß jeder der vier Abschnitte auch anders als in zwei 4/4-Takten rhythmisiert werden konnte, daß also die Richtigkeit der Rhythmisierung Riemanns von der Voraussetzung abhängt, es sei ein gerader Takt und eine durchaus symmetrische Gliederung der Melodie in 2+2+2+2 Takten beabsichtigt worden. Die erstere Voraussetzung machte er schon, nicht mit vollkommener Sicherheit, bei den Hymnen, und aus den Hymnen liest er auch das andere Prinzip heraus, daß die Melodie sich genau in je zwei und zwei Takte gliedere. Sind diese Voraussetzungen annehmbar oder überhaupt berechtigt?

Allerdings, wenn wir keine anderen Anhaltspunkte für die Rhythmisierung hätten, so müßten wir uns beruhigen, oder aber einen besseren Rhythmus aufsuchen, oder es bei dem „oratorischen", d. h. freien Rhythmus bewenden lassen. Aber man kann über die Handschriften und die mittelalterlichen Schriftsteller auch in der Rhythmusfrage nicht so leicht hinwegschreiten, wie es Riemann tut. Ein subjektives Prinzip, mag es auch noch so verständig sein, gibt nur eine gewisse Wahrscheinlichkeit, die um so geringer ist, je leichter mit einem anderen, nicht minder verständigen Prinzip gleichfalls zum Ziel zu kommen ist. Zur Beleuchtung dieses einen Punktes will ich an den genialen Versuch Alex. **Lutschounigg s** erinnern.

Dieser Musiker hält sich nicht minder als Riemann überzeugt, daß der Choralrhythmus ein durch Dauer- und Tonverhältnis der Noten genau bemessener und aus den Melodien selbst wiederherstellbarer sei. Auch er zerlegt die Prosatexte zuerst in rhythmische Einheiten, aber in kleinere, nämlich in lauter Triolen. Nach ihm läßt sich das die gewöhnliche Sprache nicht nur zugunsten eines herzustellenden musikalischen Rhythmus gefallen, sondern es ist in ihr selbst angelegt und kommt bei sinngemäßer und künstlerisch gehobener Aussprache von selbst sofort zutage. Lutschounigg nimmt von vornherein die Sprache so, wie sie zu Anfang des Mittelalters wurde, d. h. als eine nicht mehr durch den Dauerunterschied der Silben, sondern durch

den Akzent geregelte. Man kann nicht leugnen, daß folgende Psalmverse sich ungezwungen in Triolen lesen:

Di - xit Do-mi-nus Do-mi-no me - o | se-de a

dex-tris me - is: Do - nec ponam i - ni-mi - cos

tu-os sca-bel-lum pe-dum tu - o -rum.

Was die rhythmische Entsprechung größerer Abschnitte, also hier der Halbverse betrifft, so ist Lutschounigg minder streng als Riemann, vielleicht nicht mit Unrecht, da uns eigentlich nichts die Strenge jener Regel verbürgt. So würden sich also in dem ersten Verse 3 und 4 Triolen entsprechen, und ferner im zweiten so, daß die letzte Note der vierten Triole als Auftakt zum zweiten Teile anzusehen wäre. Indem nun Lutschounigg die Triole in allen gebräuchlichen Formen darstellt, so daß unter ihr bis zu sechs Textsilben vereinigt werden können, erzielt er einen wechselvollen und doch natürlichen Vortrag und läßt dem Texte seine natürliche Aussprache, wie man sie in keinem anderen System findet. Eine kurze Probe sei der Anfang des Kredo:



Das ist ein Vortrag, der hart an den Vortrag der besten Sänger im Cäcilienverein streift, eben weil er sich aufs engste an den Text anschließt und dabei doch rhythmische Betonung und Abwechslung zuläßt, und weil ein guter Sänger, während er nur an einen freien, sogenannten Choralrhythmus denkt, doch oft geradezu einen strengen Rhythmus singt. Dies letzte hat man wiederholt auch schon von Sängern aus der Schule von Solesmes behauptet. Der strenge Rhythmus liegt eben dem Sänger so nahe, daß schon aus diesem Grund manche und mit diesen Riemann (S. 11 f.) es von **vornherein** für unglaublich halten, der Choral sei ursprünglich in ungebundenem Rhythmus gedacht worden. Der Vorgang Lutschouniggs [1]) dürfte aber beweisen, wie wenig Sicherheit Riemann für seine Wiederherstellung des Rhythmus in Anspruch nehmen darf. Die innere Evidenz, wie sie S. 37 f. erwiesen werden soll, beruht doch wiederum auf einer Voraussetzung, die nicht sofort einleuchtet, daß nämlich jene strengste Symmetrie, die Riemann fordert, im Choral überhaupt zu suchen sei. Und weiterhin trifft man bei der Unterlegung neuer Texte unter alte Melodietypen (vgl. Gevaert) im Ganzen auch durchaus nicht jene Unversehrtheit der ursprünglichen Melodie, wie in den wenigen von Riemann beigebrachten Proben. In diesen selbst bleibt, wie gesagt, die angesetzte Taktzahl doch eine Voraussetzung, und nichts zwingt uns, die **vollkommene** Symmetrie der Melodieteile anzunehmen. Riemann ist in seinem Musiklexikon nicht so streng: „Einfache liederartige Sätze sind gar nicht selten streng symmetrisch in glatt verlaufenden achttaktigen Perioden durchgeführt; die Kunst der Meister zeigt sich aber gerade in der Durchbrechung solcher starren Regelmäßigkeit durch motivierte und als solche sofort verständliche Abweichungen.“ Dies gilt in der Tat sogar von einem Mozart, dem Meister der strengen Form. Je entschiedener aber neben der musikalischen Wirkung die des Textsinnes beabsichtigt wird, desto eher rechtfertigt sich eine Durchbrechung, bzw. Einschränkung rein formeller Gesetze. Für den Kirchengesang ist nun aber sicher nur ein bescheidenes Maß von reiner Formwirkung, wie die des Rhythmus es doch ist, wünschenswert. Warum also den Kirchengesang bezüglich der rhythmischen Symmetrie sogar in engere Schranken weisen als die profane Musik? Sobald man anderseits zugibt, daß z. B. in einer kirchlichen Antiphon ein Gebilde von vier Takten ganz wohl auch einem von drei oder fünf Takten entsprechen könne, zumal wenn der Text dazu offenbar

[1]) Dieser Musiker hat durch die Herausgabe des Ordinarium missæ und des Commune sanctorum (im Selbstverlag, Klagenfurt, Kärnthen) die Durchführbarkeit seines Systemes dargetan.



einlädt, so zwingt uns nichts mehr, die Rhythmisierung Riemanns anzuerkennen. Das Feld der Möglichkeiten wird ja alsdann größer und größer. Nun anerkennt aber Guido von Arezzo (Migne 141, 396) ausdrücklich einen fünfteiligen Satz; daher ist die Voraussetzung Riemanns nicht ohne Bedenken; denn 5 zerlegt sich in 2 + 3 oder 3 + 2.

Dazu kommt, daß noch andere Mensuralisten, wie Houdard und Dechevrens, zu erheblich verschiedenen Ergebnissen gelangt sind. Wir müssen uns daher von dem inneren Kriterium, das die Melodien und Texte als solche (obendrein in der späteren Überlieferung) an die Hand geben, nach äußeren Kriterien umsehen und fragen, ob sich keine anderweitigen Anhaltspunkte zur Bestimmung des Choralrhythmus darbieten. Riemann berührt nur ganz kurz die Musikschriftsteller des Mittelalters und legt der mannigfaltigen Gestaltung der Neumenzeichen in den Handschriften keinerlei Bedeutung für den Rhythmus bei. Es soll damit durchaus nicht gesagt sein, daß er nicht wisse, wie manches die Alten über den Rhythmus sagen oder andeuten, und wie große Mühe sich Dechevrens gegeben hat, die Neumenzeichen bis ins einzelne rhythmisch zu erklären; Riemann schreibt vielmehr (S. 101 f.): „Wie trotz der Ablehnung[1]) solcher fortgesetzten Unterscheidungen von Längen und Kürzen nach der Gestalt der Neumenzeichen doch ein veritabler Rhythmus aus der Neumierung herausgelesen werden kann, und zwar einer, auf den auch Guidos Ideal der Korrespondenz zwischen aufsteigender und absteigender Tonbewegung und von der gleichen Dauer der größeren Melodieabschnitte vollkommen paßt, und der auch den Wechsel zwischen Notenwerten normaler, verdoppelter und verkürzter Dauer aufweist, habe ich an zahlreichen Beispielen aufgezeigt." Aber Riemann sollte nun nicht Guidos „Ideal", sogar unnatürlich geschraubt, zur Regel machen. Aus Guido, wie auch aus Cotton, die von Gesängen reden, in denen die Sätze gleich seien und die, wegen dieser Ähnlichkeit mit den Hymnen auch selbst „metrische" genannt würden, aus beiden Schriftstellern, sage ich, kann man eher herauslesen, daß diese „ideal" gestalteten Gesänge in der Minderheit, als daß sie in der Mehrheit waren; jedenfalls ist die Verallgemeinerung des von jenen Meistern aufgestellten Gesetzes gar nicht gerechtfertigt. Denn sie reden ausdrücklich auch von einer anderen Klasse von Kirchengesängen, in denen es keine Anwendung gefunden.

Riemann berührt ferner eine Stelle aus Hucbald über den Wert der Neumenzeichen. So zutreffend aber im übrigen seine Ausführungen sind (S. 93 ff.), so unterschätzt er doch die rhythmische Bedeutung der Neumenzeichen. Die erwähnte Stelle muß im Licht einer Äußerung Odingtons (13. Jahrhundert) betrachtet werden. Dieser sagt (Coussemaker, Scriptores, nov. ser. I, 213), daß die Choralmelodien in bezug auf den Dauerunterschied der Töne durch Buchstaben nicht genügend ausgedrückt werden könnten, daß aber eine besondere Schrift erfunden sei, um diesem Bedürfnis zu genügen. Noch Odington kennt also eine durch die Schrift ausgedrückte Verschiedenheit der Tondauer im Choral. Nur die Neumenschrift oder eine gleichwertige andere kann gemeint sein, da Odington kurz vorher gesagt hat, er wolle jetzt nur vom Choral reden. Denselben Gedanken spricht nun Hucbald (um 900) aus: die gewöhnliche Neumenschrift bezeichne die Tonhöhe völlig ungenügend, dagegen die „Langsamkeit" des Gesanges und die „Tremula" und anderes genau. Der Hucbaldsche Text hat eine Lücke; es fehlt mindestens ein Zeitwort. Die „Langsamkeit" des Gesanges versteht man am natürlichsten von der Notendauer, zumal bei Odington derselbe Gedanke wiederkehrt. Hucbald legt auch sonst großes Gewicht auf die Unterscheidung von kurzen und langen Tönen und den schriftlichen Ausdruck derselben in „leichten und schweren Neumen". Nun sagt ferner Guido v. Arezzo, daß die Neumen erstens die Langsamkeit des Tones, zwei-

[1]) Er scheint hierin ganz unter dem Einfluß der Schule von Solesmes zu stehen. Wir sahen schon oben, mit welchem Aufwand von Scharfsinn Dom Mocquereau, mit Hintansetzung der äußeren Kriterien, sich bemühte, aus den Melodien selbst ihren Rhythmus herzuleiten. Natürlich weicht sein System von dem Riemannschen himmelweit ab; es ist jetzt von ihm selbst aufgegeben worden.

tens die Tremula und drittens die Kürze des Tones ausdrücken. Auch mit Guidos Gedanken würde Hucbald übereinkommen, wenn wir in der Lücke des Textes nicht nur ein Zeitwort (etwa: bezeichnen), sondern außerdem „und die Schnelligkeit" einschieben. Dann sagt Guido genau dasselbe von den Neumen mit den Worten: „Welche Töne von langer und schwankender und kürzester Dauer sind (morosæ, tremulæ et subitaneæ voces), das wird leicht mündlich an der besonderen Figur der Neumen gezeigt, vorausgesetzt, daß sie mit der gehörigen Sorgfalt geschrieben sind". Warum versucht Riemann nicht, aus dieser Stelle heraus die Bedeutung der Neumenzeichen festzustellen? Hier steht ja ganz klar, daß sehr lange und sehr kurze Töne (morosæ et subitaneæ voces) in der genau geschriebenen Neumenschrift abzulesen seien. Das zwischenstehende tremulæ kann nun kaum etwas anderes als „mittelzeitige Töne" heißen. Genau dasselbe lesen wir bei Guido an einer zweiten Stelle, nämlich daß eine Doppellänge und eine Doppelkürze und eine morula tremula zu unterscheiden seien und daß die Länge oft durch ein Strichlein bezeichnet werde. Die Tremula wird auch ausdrücklich als schwankende Dauer (varius tenor) erklärt. Über diese klaren Stellen kommt man nicht hinweg.

Zu dem über das „Strichlein" Gesagten gibt Riemann eine halbe Antwort: das Strichlein sei ein Längezeichen im Text, weil es nach Guido der littera beigefügt werde. Ich habe aber schon wiederholt nachgewiesen, daß littera auch Notenzeichen bedeute (Wahrheit in der gregor. Frage S. 22 f.). Übrigens müßte doch Riemann das von ihm vorausgesetzte Zeichen im Text erst nachweisen, während jenes Strichlein am Notenzeichen in den Handschriften sehr gewöhnlich erscheint. Ebenso müßte er, wenn er die Langsamkeit des Gesanges als ein „Anhalten der Melodie auf einzelnen Tönen" erklärt, dartun, wie denn die Neumenzeichen nötig waren, um ein solches Anhalten anzudeuten; denn das sagt Hucbald. Bei der Buchstabenschrift konnte ebensowohl ein Längezeichen „im Text" stehen, das aber überhaupt nirgends zu finden ist. An einer anderen Stelle glaubt dagegen Riemann, in der Distropha und Tristropha ein Dehnungszeichen zu erkennen (S. 100). Allein nach der Beschreibung dieser Neumen bei den Alten ist die Distropha keineswegs einfach ein langer Ton, und dann könnte man doch auch einen Buchstaben so gut wie eine Neume verdoppeln, oder, wie tatsächlich im Kodex von Montpellier, ein Zeichen dafür einführen. Es wäre also sehr verkehrt, wenn Hucbald sagt, die Möglichkeit dieser Bezeichnung sei den Neumen eigentümlich. Die Reperkussionsnote lesen wir öfter bis zu siebenmal wiederholt; wird dadurch die siebenfache Dauer angezeigt? Die Tremula bei Hucbald und Guido nimmt Riemann als Triller, was zu dem Namen recht gut paßt, aber nicht, wie gesagt, zu den Stellen Guidos, zumal dieser an der einen Stelle die Zeitdauer (morula), nicht die Note eine tremula nennt; die Zeitdauer aber tremuliert nicht. Ich nehme also die Tremula als schwankende Zeitdauer. Allerdings erklärt auch Aribo Scholastikus die Worte Guidos vom Quilisma, in welchem wirklich ein Tremulieren vorkam. Aber es paßt nicht in die Stellen Guidos hinein, wie eben gezeigt wurde, und Aribo sagt auch zweifelnd „wie ich glaube". Übrigens fügt er bei, ein Strichlein bei der Tremula bezeichne sie als lang, also nicht das Tremulieren macht die Note schon lang, denn ohne das Strichlein bleibt sie kurz. Die Erwähnung der einfachen Tremula zwischen Lang und Kurz hätte also auch nach Aribo keinen Sinn, wenn nicht die Tremula einen mittelzeitigen Ton zwischen der sehr langen Note (morosa oder mora duplo major) und der kurzen (subitanea oder duplo brevior) bedeutete. Kurz, drei durch die Schrift ausgedrückte Notenwerte sind sicher bezeugt. Aribo vergleicht auch ausdrücklich mit diesen drei Notenwerten Guidos die drei durch die Buchstaben t, m, c in gewissen Handschriften bezeichneten und versteht hier bestimmt ein Verhältnis von 1:2 der kurzen Note zur mittleren und dieser zur längsten.

Hören wir noch einige Zeugen über die Tondauer der Neumen. In einem Fragment Hucbalds, das sich auf die Diaphonie bezieht, heißt es: „Ich schreibe zwar (in dem folgenden Beispiel) noch

Punkte und virgulæ (Strichlein) zur Bezeichnung von Kürzen und Längen ..." Darnach war es Gewohnheit, die Kürzen durch Punkte, die Längen durch Strichlein kenntlich zu machen. Nun liegen aber Punkte und Strichlein in den Handschriften jedem vor Augen. Warum also nicht davon ausgehen, um den Choralrhythmus zu bestimmen? Die Diaphonie, fügt Hucbald bei, hindere praktisch, nämlich durch ihre (damalige) Langsamkeit die richtige Ausführung des Rhythmus. Man sieht daraus, warum schon während der ersten Entwicklungsperiode der mehrstimmigen Musik die Zeichen für Lang und Kurz abhanden zu kommen drohten, da im diaphonen Gesange die rhythmischen Unterschiede der Töne nicht mehr gehört wurden. Die Verbindung der Choralmelodie mit einer oder mehreren Begleitstimmen war es, welche zur Vernachlässigung des Rhythmus führte.

Remigius von Auxerre redet (Migne 131, 953) von „Zeichen für die Zeitdauer, d. h. Virgulä, aus denen Kürzen und Längen bestehen"; er meint aber das Verhältnis von Kurz und Lang wie in den klassischen Versen. Virgulä heißen hier allgemein die Neumenzeichen, weil sie aus Strichlein verschiedener Form bestehen; aus dieser Form kann man also nach Remigius die Zeitdauer der Noten ablesen.

Es kann daher nicht gerechtfertigt werden, wenn man die Zeichen der Handschriften nicht befragt. Liegt es doch ohnehin so nahe, den häufigsten Zeichen, nämlich dem Punkt, der Virga (accentus acutus) und der gleichsam verdoppelten, nämlich am Kopf mit einem Querstrich versehenen Virga, die drei Notenwerte beizulegen, ohne die eine vollkommene Musik nicht auskommt. Der Punkt ist noch besonders im Vergleich zur Virga als Kürze bezeugt beim Anonymus von Monte Cassino (Coussemaker, L'histoire de l'harmonie, Tabl. 37; Fleischer, Neumenstudien 1, 80, 86).

Vor allen anderen kommt endlich der Anonymus Vatikanus in Betracht, den ich im „Musikal. Jahrb.", Regensburg 1904 S. 69—79 eingehend besprochen habe. Da wird im Text und von einem Kommentator auf dem Rande in den unzweifelhaftesten Worten gesagt und in Zeichen verdeutlicht, daß der Punkt einen kurzen Ton, die Virga einen langen und die Virga mit dem Strichlein insbesondere eine producta=gedehnte Note bedeute. Dieses Zeugnis, das Riemann offenbar noch nicht gekannt hat, ist schon für sich allein gegen seine Theorie durchschlagend. Um es zu umgehen, sieht sich Peter Wagner genötigt, die Bedeutung der St. Galler Handschriften überhaupt herabzudrücken. Aber wie wenig dies gelingen kann, s. im „Musik. Jahrbuch" a. a. O. S. 53—69).[1] Es blieben indes ohnehin noch andere Zeugnisse von unbestreitbarer Beweiskraft. Fleischers Untersuchungen der italischen Neumen führten gleichfalls zur Annahme eines in der Schrift kenntlich gemachten Rhythmus.

Hiermit ist mehr als zur Genüge dargetan, daß ohne die Berücksichtigung äußerer Kriterien nicht durchzukommen ist, und daß Riemanns System nur den Wert einer geistreichen Hypothese hat, die in sich selbst zusammenfällt, sobald unsere Frage historisch angefaßt wird. Einen Schritt auf dem historischen Wege hat Houdard getan. Außer anderen Schriften desselben gehören hierher Le rythme du chant dit grégorien (1899) und La cantilène romaine (1905). Er stützt sich namentlich auf folgende Stelle Guidos (Microl. 15, Migne 141 p. 394): „Es ist keine geringe Ähnlichkeit zwischen Gedichten und Melodien, da die Neumen den Versfüßen und die (musikalischen) Sätze den Versen entsprechen, insofern nämlich eine Neume den Gang eines Daktylus, eine andere den eines Spondeus und wieder eine andere den eines Jambus hat, die Sätze aber teils vier, teils fünf, teils sechs Maße aufweisen, und anderes mehr." Houdard greift also die Gleichstellung der Neume mit dem Versfuß auf und setzt demgemäß voraus, daß schon

[1] Auch Mocquereau weist Wagners Ausflucht entschieden zurück: „Die rhythmische Tradition der St. Galler=Schule steht gar nicht allein. Es handelt sich hier um eine Ausführung, die sich unter verschiedenen, aber gleichwertigen Schriftzeichen in Italien, Frankreich, Spanien und überall dargestellt findet." (Rassegna gregor, Juli.)

die einfache Neume eine rhythmische Einheit, ähnlich dem Versfuß der Poesie, die zusammengesetzte aber nicht minder bloß eine einzige rhythmische Einheit, sagen wir: einen Takt bilde. Soviel gesondert notierte Neumen wir also in den Handschriften lesen, soviel Takte sind anzusetzen, nicht mehr und nicht weniger. Kommen also in einem zusammengesetzten Neumenzeichen drei oder vier Noten vor, so gelten diese dem Zeitwerte nach genau soviel, wie eine einfache Neume, der nur ein Ton entspricht. (Die ältesten Handschriften sind wirklich sehr genau in der Sonderung der Neumen und Neumengruppen, so daß es ein offenkundiges Zeichen des Verfalles ist, wenn die Neumenzeichen unregelmäßig getrennt oder verbunden werden). In jeder einzelnen Tongruppe sind nach Houdard alle Noten gleich lang. Nichts ist nun einfacher, als eine gegebene Melodie in moderne Noten umzusetzen, und fügen wir gleich hinzu: nichts war für die alten Sänger leichter, als sie rhythmisch abzusingen, sei es zu der Zeit, da man sich noch der Neumenschrift bediente, sei es noch so lange nachher, als die willkürliche Zerreißung oder Zusammenkoppelung der Noten nicht um sich gegriffen hatte. Es fragt sich nur, ob die Voraussetzungen richtig sind. Diesen Vorteil hat Houdard vor Riemann voraus, daß er sich auf ein ganz bestimmtes Zeugnis berufen kann und eine sehr klare und einfache Lösung der Rhythmusfrage erzielt. Die Gruppierung ist auch der modernen Musik geläufig, nicht aber das Prinzip, nun jede Gruppe der anderen und jeden Einzelton der Gruppe dem anderen gleichwertig zu machen. Vielmehr brächte dies Prinzip doch eine Menge Unzukömmlichkeiten mit sich, und man sieht nicht, aus welchen Gründen sich eine ausgebildete Musik einen solchen Zwang auferlegen konnte; in manchen sehr langen Gruppen z. B. müßten die Einzelnoten mit wahrhaft rapider Schnelligkeit gesungen werden im Vergleich zu den vorausgehenden oder nachfolgenden, die vielleicht für sich allein eine rhythmische Einheit ausmachen. Allein es kommt vor allem auf die Bedeutung des obigen Zeugnisses und der anderen von Houdard beigebrachten Beweisgründe an.

Bei der Prüfung der Voraussetzungen stellt sich nun leider heraus, daß auch Houdard zuviel Subjektives beimengt. Schon in der angeführten Hauptstelle lassen die Worte: „Eine Neume hat den Gang eines Daktylus, eine andere den eines Spondeus und wieder eine andere den eines Jambus" keinen Zweifel darüber, daß es innerhalb der Neumen Unterschiede der Tondauer gebe. Einen solchen aber leugnet Houdard; er will vielmehr, daß innerhalb einer Neume alle Töne gleich sein sollen. Das ist eine bloße (und von vornherein unwahrscheinliche) Voraussetzung. Guido sagt nicht etwa, wie es in der Poesie daktylische, spondeische oder jambische Versfüße gebe, so seien in der Choralmelodie verschieden gestaltete, aber in jedem Musikstück immer gleichwertige Neumen zu finden. Diesen Wortlaut könnte man allenfalls so deuten: Guido wolle nur die Gleichheit der Neumendauer, nicht die verschiedenen Zeitwerte der Einzelnoten betonen, obschon er dieses dann doch genauer hätte hervorheben müssen. Jetzt aber schreibt er ausdrücklich, daß eine Neume des Choralgesangs folgende Gestaltung haben könne: – ⌣ ⌣ oder – – oder ⌣ –, ganz nach Analogie der Versfüße. Also sind nicht alle Teilnoten einer Neume gleich.

Houdard betont mit Recht, das Wort „Versfuß" habe an der genannten Stelle metrische, die Neume aber musikalische Bedeutung. Er muß das betonen, weil nach ihm eine Neume bis zu acht Tönen haben kann, ein Versfuß aber nicht so viele Zeitwerte. Aber es spricht dennoch auch dies gegen Houdard: Guido nennt die metrischen Werte in einer Weise, daß man eine solche Mannigfaltigkeit der Neumenwerte, wie sie Houdard ansetzt, keineswegs vermuten sollte. Am nächsten liegt die Auslegung, daß die rhythmischen Werte der Melodie ganz oder nahezu den metrischen Werten der Versfüße entsprechen. Houdard weiß auch, daß eine Rhythmik wie die seinige, eine unerhörte ist. Er nennt sie eine orientalische Rhythmisierung; aber in der orientalischen Kirchenmusik haben die Einzelnoten der Gruppen oft eine verschiedene Dauer. Ein Hauptpunkt der Lehre Houdards hat also keine genügende Begründung.



Die Stelle Guidos besagt höchstens, daß Tongruppen, nicht aber, daß die Einzeltöne der Gruppen gleichen Wert haben; letzteres widerspricht vielmehr dem Texte.

Der zweite Hauptpunkt ist, daß jede Neumengruppe immer den gleichen ganz bestimmten Wert habe. Guido vergleiche ja, sagt Houdard, die Neume mit dem in stetig gleicher Zeitdauer wiederkehrenden Versfuß. Man könnte zunächst fragen, ob ein solcher Vergleich so streng zutreffen müsse, oder ob es nicht genüge, eine ähnliche Teilung der Melodie und des Verses anzusetzen. Es heißt ja nur, es sei eine nicht geringe Ähnlichkeit zwischen Gesängen und Gedichten. Diejenige Ähnlichkeit aber, auf die es Guido im Zusammenhang der Stelle ankommt, bezieht sich auf den reichen Wechsel innerhalb der Neumen einerseits und der Versfüße anderseits. Es müßte also genauer nachgewiesen werden, daß die Neumen nicht bloß im reichen Wechsel ihrer Gestalt, sondern auch in ihrem Gesamtwert mit den Versfüßen zu vergleichen seien. Von den musikalischen Sätzen hat Guido kurz vorher gesagt, sie seien in den vortrefflichsten Gesängen gleich, von den Neumen hat er es nicht gesagt. Da ist noch eine Lücke in dem vorgeschlagenen System.

Es kommt zum Verständnis Guidos darauf an, welchen Sinn das Wort „Neume" habe. Houdard nimmt es als Einzelneume und zugleich als Neumengruppe. Diese beiden Bedeutungen des Wortes wird auch niemand bestreiten. Das einzelne Tonzeichen nennt ein jeder „Neume"; Guido sagt aber auch in demselben Zusammenhang etwas vorher: „Die Neumen werden entweder durch die bloße Wiederholung des gleichen Tones oder durch Verbindung zweier oder mehrerer Töne gebildet." Zu Anfang desselben Kapitels steht ferner eine Stelle, welche Houdard gleichfalls bespricht; sie lautet: „Wie bei Gedichten Buchstaben und Silben, Abschnitte („Teile", partes) und Füße und außerdem Verse unterschieden werden können, so gibt es in einer Melodie Klänge, d. h. Einzeltöne, die für sich allein, zu zweien oder dreien eine Silbe bilden, wie diese selbst allein oder verdoppelt eine Neume, d. h. einen Melodieabschnitt („Liederteil", partem cantilenæ) ausmachen; ein Abschnitt hinwiederum oder mehrere bilden einen (musikalischen) Satz, d. h. soviel als man füglich in einem Atemzug singen kann. Darüber ist nun noch zu bemerken, daß ein ganzer Abschnitt eng zusammengeschrieben und gesungen werden muß, die (musikalische) Silbe aber noch enger (compresse, compressius). Das Anhalten aber, d. h. das Verweilen auf dem letzten Tone, bei der Silbe kaum merklich, beim Abschnitt länger, beim (musikalischen) Satz am längsten, zeigt eine solche Gliederung an." Hier finden wir ausgesprochen, daß ein bis drei Töne eine musikalische Silbe, die kleinste Einheit, ausmachen, wie in der Sprache die Buchstaben eine Wortsilbe; ferner die (musikalische) Silbe einzeln oder verdoppelt eine „Neume". Daraus ergibt sich, daß gewöhnlich kleinere und größere Glieder in einem musikalischen Satz zu unterscheiden sind; Guido nennt sie Silben und Neumen. Wie im Verse Silben und Füße in der Regel verschieden sind, und doch manchmal eine Silbe den ganzen Versfuß bilden kann, so macht auch in der Melodie eine musikalische Silbe öfter die ganze Neume aus. Die „Silben" können ihrerseits aus einem einzigen Vokal oder Ton bestehen, so daß ein Versfuß und eine Neume in die kleinste Einheit zusammengezogen werden. Aus dieser Stelle entnimmt Houdard mit Recht, daß auch ein isolierter Ton denselben Wert haben könne wie eine Neume; aber mit großem Unrecht, daß die isolierte Neume und die musikalische Silbe immer der Neume gleichzusetzen sei, obschon doch hier von einer festen Dauer der Silbe und der Einzelneume nicht die Rede ist. Vielmehr lehrt die Stelle, daß im allgemeinen das Verhältnis obwalte, wie zwischen Buchstabe, Silbe und Versfuß, die in der Regel nicht gleichwertig sind. Auf der Gleichstellung von „Silbe" und „Neume" beruht nun aber das System Houdards.

Endlich ist auch nicht streng erwiesen, daß die „Neume" an Dauerwert dem Versfuß gleichzustellen sei. Aus dem Vergleich der Neume mit dem Versfuß ergibt sich hier wie in der obigen



Stelle in zwingender Weise nur, daß ein musikalischer Satz in ähnlicher Weise in Teilgruppen zerfalle, wie der Vers in Füße. Es folgt hier um so weniger, als Guido, gewiß nicht ohne Grund, noch die „Abschnitte“ neben die „Füße“ stellt und dann die „Neume“ einfach einen „Abschnitt der Melodie“ nennt. Warum sagt der Schriftsteller Abschnitte und Füße, nicht aber Abschnitte oder Füße, wenn beides genau dasselbe ist? Houdard hat also seine Gleichstellung nicht bewiesen. Es scheint mir wahrscheinlicher, daß Guido unter Neume ein Motivglied der Melodie versteht, das ungefähr mit dem, was wir Takt nennen, übereinstimmt, aber doch auch bald übergreift, bald den Takt nicht ausfüllt. Darum vergleicht er mit ihm nicht einfach den Versfuß (den metrischen Takt), sondern den Abschnitt und Versfuß. An der zweiten Stelle konnte er nun schon eher die Neume schlechthin mit dem Versfuß vergleichen, nachdem er sich einmal genauer ausgesprochen hatte. Es sagt aber Guido in der Mitte des besprochenen Abschnittes (und das ist sehr zu beachten), eine Neume könne auf mehrere Silben verteilt werden. Nun scheint sich kein Beispiel in den ältesten Handschriften zu finden von einer so verteilten Neumengruppe; somit hat Guido wohl nicht, wie Houdard will, ein Gruppenneuma im Auge gehabt, sondern einfach ein Motivglied, das ebensogut aus mehreren Neumengruppen, die man alsdann auf mehrere Silben verteilen könnte, zusammengesetzt wird, vielleicht auch alleinstehende Noten enthält. Trotzdem würde jedoch der Vergleich Guidos zu Recht bestehen: wie ein Vers sich aus Füßen und ähnlichen Abschnitten bildet, so eine Melodie aus Silben, Neumen u. s. w.; es kann aber eine solche Neume eine daktylische, spondeische oder jambische Form haben, und noch andere Formen sind nicht ausgeschlossen.

Nach allem Gesagten muß nun noch festgehalten werden, daß Houdard eine Reihe von alten Zeugnissen gar nicht erklärt, und daß er für die in ältester Zeit sehr zahlreichen Varietäten der Neumenzeichen keine andere Erklärung hat, als es seien damit allerhand Nuancen des Vortrags bezeichnet worden. Dagegen liegen mehrfache Erklärungen für den Dauerwert des Punktes, der Virga und der mit einem Strichlein versehenen Virga, und im Anonymus Vaticanus außerdem die Angabe des Dauerwertes für eine gute Anzahl zusammengesetzter Neumen vor. Im ganzen teilt Houdard mit vielen anderen die Verachtung solcher Angaben, wo sie ihm lästig werden. Ist das aber eines Musikhistorikers würdig? Subjektive Vermutungen und willkürliche Behauptungen sind über die Neumen zur Genüge vorgebracht worden; aber nur die Benützung des gesamten historischen Quellenmaterials kann zum Ziele führen.

Vergebens spricht man den mittelalterlichen Schriftstellern über Musik die Glaubwürdigkeit ab. Mit ein paar hingeworfenen Verdachtsgründen ist hier nichts geschehen. Sollen jene Männer über Dinge, die jeden Augenblick von jedem kontrolliert wurden, neumodische Theorien vorgetragen haben, gleichviel woher sie diese entlehnen mochten? Jedenfalls müßte das doch erst im einzelnen klar nachgewiesen werden. Man sagt wohl, die Schriftsteller stimmten untereinander nicht überein. Aber zuerst muß beachtet werden, daß vor dem 12. Jahrhundert kein einziger dem unmensurierten Choral das Wort redet. Sodann hat noch niemand einen offenbaren Widerspruch, der in dieser Frage irgendwie von Belang wäre, nachgewiesen, sei es einen Widerspruch eines Schriftstellers mit sich selbst, sei es verschiedener Schriftsteller untereinander. Was Greifbares in dieser Beziehung beigebracht wurde, besteht nicht zu Recht. Mit den Handschriften verhält es sich ähnlich. Die wirklich alten gehen allerdings in manchen Einzelheiten auseinander; natürlich, aber im ganzen reden sie auf den ersten Blick dem Mensuralismus das Wort, und mehrere Schriftsteller bezeugen es, daß die vielgestaltigen Neumenzeichen zum Zwecke des Rhythmus und der Vortragsweise, nicht in erster Linie zur Bezeichnung der Melodie erfunden wurden. Nur eine Klasse von Handschriften scheint durchaus zu widersprechen. Die sogenannten Punktneumen, wenn es wirklich sehr alte gibt, erklären sich aber genügend aus einem anderen Prinzip. Auf alle Fälle



bleibt eine Darlegung des Rhythmus aus der bloßen inneren Beschaffenheit der Melodien, wie sie Houdard zum Teil, besonders aber Riemann versucht, mehr oder weniger Phantasie. Oder wer macht sich anheischig, den Rhythmus einer modernen Melodie aus dem Auf- und Absteigen der Töne allein zu erklären? Ein solches Unternehmen ist von vornherein aussichtslos, und so sind es alle Systeme der Neumendeutung, solange man nicht den historischen Weg betritt. Wie dies vom Ant. Dechevrens geschehen ist, habe ich „Jahrb." 1902, S. 193 und öfter eingehend dargelegt.

III. Vom Straßburger Kongreß für Kirchenmusik.

P. **Andoyer** O. S. B. ist im „Bericht" des Straßburger Musikkongresses durch folgenden Aufsatz vertreten: Le rythme oratoire, principe de la méthode grégorienne. Wir geben seine ruhig vorgetragenen Gründe für den oratorischen Rhythmus und gegen die neuere Mensuraltheorie in knappster Form wieder, um auf jeden derselben in ebenso großer Kürze eine Antwort zu geben. 1) „Der freie Rhythmus, wie ihn die Schule von Solesmes verteidigt, ist der natürlichste; darum hat er existieren müssen und muß existieren und existiert im liturgischen Gesang tatsächlich". Aber es ist auch wahr, daß keine Musik irgend eines Volkes ihn je als herrschende Norm gekannt hat. 2) „Die Kirchenmusik muß den Text deutlich hervortreten lassen, sich bestimmt gegen die profane Musik abscheiden, leicht erlernbar sein und nicht zu materiell auf Ohr und Herz wirken. Das trifft am besten bei dem frei rhythmisierten Gesang zu." Aber ist denn weder die Palestrina-Musik, noch das mensurierte Kirchenlied, noch der harmonisierte Psalmengesang für die Kirche recht geeignet? 3) „Die Kirchenmusik ist wesentlich rezitativ; das Rezitativ paßt sich aber dem freien Rhythmus der Rede an." Allein einmal wird bei Rezitativen doch in der Regel eine Takteinteilung wenigstens geschrieben; sodann sieht der alte Choral in den Gradualmelodien einem Rezitativ so unähnlich wie möglich. Eine vollkommene Musik, die eigentliches Rezitativ wäre, ist nicht vorstellbar.

Gegen die neueren Mensuralisten wird behauptet: 4) „Die Notenschrift einer mensurierten Musik muß die Notendauer genügend bezeichnen, oder es muß ein allgemeiner Schlüssel für die Rhythmisierung vorhanden sein; es bezeichnen nun die Neumen die Dauerverhältnisse nicht, sondern deuten vielmehr auf Gleichwertigkeit der Töne, und ein Schlüssel zur Rhythmisierung der Melodien fehlt." Der Verfasser wendet sich selbst ein, was ein durchschlagender Gegengrund ist, daß *auch* die Melodie jahrhundertelang wesentlich im Gedächtnis überliefert wurde. Warum also nicht mit der Melodie auch der Rhythmus? Wir behalten ja in der Regel mit der Melodie ohne besondere Schwierigkeit den Rhythmus derselben. Es war obendrein, wenn wir aus der griechischen Kirchenmusik schließen wollen, ein Schlüssel vorhanden, der schon die ärgsten Entgleisungen verhindern konnte. Bei den modernen Griechen liegt nämlich eine Zeiteinheit, etwa einem Viertel an Wert gleich, der Rhythmisierung zugrunde, die auch bei der Mehrzahl der Melodietöne unverändert bleibt; der Rhythmus kehrt nach gelegentlicher Verkürzung oder Verdoppelung des Grundwertes immer wieder gleichsam in das ausgefahrene Geleise zurück. Eine willkürliche Behauptung ist es ferner, daß die Neumenzeichen in ihrer *so großen Mannigfaltigkeit*, welche bekanntlich in den meisten Handschriften mit dem melodischen Auf- und Absteigen der Töne nicht eben viel zu tun hat, auf Gleichwertigkeit der Töne deuten. Kein einziges Zeugnis vor dem 12. Jahrhundert bezeugt das, eine ganze Reihe von Zeugnissen aber das Gegenteil. Daran ändert P. Andoyers kühne Behauptung nichts. Im Anonymus Vaticanus werden uns die Zeichen für kurze und lange Töne sogar vorgemalt; aber für die Schule von Solesmes ist das wohl nicht da? Auch sonst werden uns die Tonwerte verschiedentlich beschrieben. Wir besitzen sogar zwei Zeugnisse dafür, daß ein eigentümlicher Wert der Neumenschrift, im Gegensatz zu anderen Notationen, in der Bezeichnung der Dauerverhältnisse bestand. Aber für die



Schule von Solesmes ist auch das alles wohl nicht da? P. Andoyer glaubt indes, doch mit einem Worte an die Texte der alten Theoretiker erinnern zu müssen. Die Mehrzahl wird freilich unberechtigterweise beiseite geschoben, als ob diese lediglich eine gewisse Ähnlichkeit der Tonverhältnisse mit der poetischen Rhythmik anzeigten. Bei einigen Texten hat Andoyer indes stärkere Bedenken. Allein diesen, so meint er, können viele entgegengestellt werden, die dem oratorischen Rhythmus günstig seien. Wenn er nur einen einzigen wirklich alten vorführte! Denn die bisher angezogenen haben sich als große Mißverständnisse herausgestellt, wie ich in der doppelten Beantwortung einer Schrift P. Bivells ganz im einzelnen dargetan habe. 5) „Aber die Handschriften gehen den Schriftstellern vor.“ Die Sache liegt leider so, daß gerade die ältesten (St. Galler) Handschriften, wie es schließlich selbst Wagner zugibt, den Rhythmus bezeichnen, und zwar tun sie es in einer mit dem Solesmer System durchaus nicht übereinstimmenden Weise. Mocquereau behauptet neuerdings dasselbe von den Handschriften aller Länder.

Ein paar Einwendungen P. Andoyers haben größeres Gewicht; ich will sie treulich berichten. 6) „Die sogenannten Romanusbuchstaben, in denen die Mensuralisten ein willkommenes Mittel zur Herstellung des Rhythmus erkennen, finden sich nicht in allen ältesten Handschriften und verschwinden bald gänzlich; obendrein bedeuten sie nur unbestimmte Nuancen des Vortrags“. Die Tatsache ist richtig; jene Buchstaben können also höchstens als eine Form oder eine Hilfsform zur Notierung des Rhythmus angesehen werden. Die Bedeutung derselben wird aber von Aribo (11. Jahrhundert) im Widerspruch mit der Schule von Solesmes angegeben. Warum sollte Aribo nicht Recht behalten? Mocquereau erkennt jetzt an, daß die übrigen alten Handschriften gleichwertige Zeichen zur Bezeichnung des Rhythmus verwenden. 7) „In den Linien-Handschriften seit dem Ende des 11. Jahrhunderts wird die Länge des Tones durch Verdoppelung des Zeichens angedeutet, und die Doppelzeichen der Neumenschrift sind ebenso aufzufassen.“ Es wird aber wiederholt von den Schriftstellern ein Zeichen angegeben, das einen langen oder einen gedehnten Ton bedeute, aber doch nie von einem älteren Schriftsteller die Verdoppelung. Sodann sagt Aurelian von Réomé (9. Jahrhundert), man müsse die Tristropha, welche aus drei nebeneinanderstehenden Zeichen gebildet wird, als drei Noten mit ornamentaler Verzierung (triplici ictu ...) singen. Wer hat Recht? Die unbezeugte Auffassung der Schule von Solesmes, oder der alte Theoretiker? 8) „Aber um an der (noch recht zweifelhaften!) Ausführung der Reperkussion und ähnlicher Dinge im 12. Jahrhundert sich vorbeizudrücken, setzen die Mensuralisten voraus und begnügen sich zu behaupten, daß die Tonmensur gegen Ende des 11. Jahrhunderts verfallen, ja vergessen war.“ Bitte sehr, es handelt sich um nichts weniger als um Behauptungen (wie sie in der Schule von Solesmes auf jedem Schritte begegnen), sondern um klare Zeugnisse der Schriftsteller. Der genannte Aribo gegen Ende des 11. Jahrhunderts sagt mit nackten Worten, der alte schöne Rhythmus sei „begraben“. Ist es nicht geradezu empörend, wenn die Gegner der Mensuralisten das Publikum durch Wendungen wie die genannten irreleiten? Und das immer und immer wieder, nachdem häufig genug darauf geantwortet wurde?[1] 9) „Die Theoretiker des 10. und 11. Jahrhunderts standen mit ihren altklassischen Liebhabereien und Spekulationen im Widerspruch mit den Sängern, der Praxis und der Tradition: die Zisterzienser des 12. Jahrhunderts veranschaulichen uns die Willkür, mit der man den Kirchengesang nach gelehrten Theorien ummodelte, und später sind ähnliche pedantische Eingriffe in den gregorianischen Gesang noch öfter vorgekommen“. Auf die Einwürfe

[1]) So eine unbewiesene Behauptung (die ich deswegen so eben mit einem „recht zweifelhaft“ bezeichnen mußte), ist auch die: es sei die Reperkussion als Verlängerung ausgeführt worden. Die Wahrheit ist, daß bei der Anwendung auf Sequenzen-Texte jeder Note der Reperkussion eine besondere Silbe zugeteilt wird, und daß noch im 18. Jahrhundert ein Schriftsteller sagt, daß von den drei Noten des Pressus (etwa d d c) die zweite tremulierend gesungen werde; es wurde also auch da noch in gewissen Kirchen die erste Note als nicht tremulierend abgesondert. Welche Blößen gibt man sich durch alle solche Behauptungen, die dem Leser jeden Glauben benehmen!

ihrer Gegner antworteten die Zisterzienser damit, daß sie die Anschauung derer verspotteten, welche damals noch den Gesang des heiligen Gregor zu besitzen glaubten, nahmen aber doch ihre Reform erst dann vor, als sie sich überzeugt hatten, der Kirchengesang werde in den berühmtesten Kirchen Frankreichs sehr ungleich ausgeführt. Das bleibt immer ein merkwürdiges Zeugnis gegen die Schule von Solesmes. Übrigens ist vom Rhythmus bei allem dem nicht die Rede, sondern von der Melodie, die man nach der Modustheorie der Zeit abänderte. Speziell für den Rhythmus wird nicht einmal für das 12. Jahrhundert nachgewiesen, daß altgriechische Theorien ihren Einfluß übten. Die Voraussetzung, mag sie auch eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich haben, ist noch lange kein Beweis. Wahr ist ja, daß die Theoretiker die praktischen Sänger, d. h. diejenigen, die nur das waren, tadeln; folgt daraus ohne weiters, daß diese im Recht waren? Jene Theoretiker waren selbst Praktiker und berufen sich obendrein auf die ältere Praxis und die Handschriften. Mit unbegreiflicher Willkür wird deren Zeugnis ohne irgend einen klaren Beweis verworfen. 10) „Tatsache ist", so heißt es weiter, „daß in der Zeit vom 10. zum 12. Jahrhundert der rein gregorianische Geist sich zu ändern begann; rücksichtlich der Komposition hatte er schon viel gelitten; so konnte denn auch die rhythmische Ausführung dem Einfluß der Systeme verfallen." Mit dieser Behauptung schadet man sich selbst. Gerade das sagen die Mensuralisten und verwerfen deshalb die rhythmischen Gewohnheiten des 12. Jahrhunderts als einer Zeit des Verfalls. Auch Dr. Marxer stellte auf dem Kongreß von Straßburg fest, daß die Blütezeit des Gesanges von St. Gallen nur bis zum Ende des 11. Jahrhunderts reiche („Bericht" S. 123). Wenn nun aber Schriftsteller des 11. Jahrhunderts und frühere darin übereinstimmen, daß eine genaue Tonmessung stattfand, und sich zum Teil dafür auf die Tradition und die Handschriften berufen, wer hat dann das Recht, sie ohne weiters für inkompetent zu erklären, aus dem Grunde, weil sie möglicherweise von antiken Theorien mißleitet waren? Aber dies wird ja zu beweisen gesucht. Eine Probe für die Willkür der Theoretiker muß das Wort Guidos von Arezzo sein: „Es soll keine lange Note oder Notengruppe auf gewissen kurzen Silben und keine kurze auf langen Silben stehen, weil es übel klingt." Zunächst kann darauf gesagt werden, daß, wenn auch der alte Choral eine solche Regel sehr oft verletzt, diese selbst doch sehr vernünftig war und die Autorität Guidos nicht schmälern kann; zweitens, daß es gar nichts Auffallendes hätte, wenn auch heute ein Musiker diese Regel (eben als Regel, die doch Ausnahmen zulasse) aufstellte, so sehr auch oft, besonders von französischen Komponisten, dagegen gefehlt wird. Dieser Widerspruch gegen die Praxis benimmt dem Theoretiker nichts von seinem Ansehen. Übrigens hätte man doch erwarten sollen, daß Andoyer die nächstfolgenden Worte Guidos mit abgedruckt hätte: „Darauf ist doch selten eine besondere Sorge zu verwenden." Hier ermäßigt Guido seine Vorschrift in einer Weise, daß ihm gewiß mancher Theoretiker grollt, weil er jene Freiheit der Komponisten, die im alten Choral wirklich einen weiten Spielraum hatte, zu milde beurteile. Was hat also P. Andoyer bewiesen? gar nichts; er hat sich nur selbst eine arge Blöße gegeben, indem er die letzten Worte Guidos unterdrückte.[1])

Der annehmbarste Gegengrund P. Andoyers ist aber dieser. 11) „Die Mensuralisten sind unter sich selbst durchaus nicht einig und müssen zur Herstellung des gewollten Rhythmus sehr willkürlich verfahren, ohne doch ein annehmbares Ergebnis zu erzielen". Was das Ergebnis anlangt, so ist es sehr Geschmacksache, ob der mensurierte oder nicht mensurierte Vortrag besser sei. Allerdings macht uns die Gewohnheit dem letzteren

[1]) Der lateinische Text Guidos lautet: nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis sit, quia absonitatem (obscœnitatem) parit, quod tamen raro opus erit curare (Migne 141, 396). Die letzten Worte sollen wohl bedeuten: der Fall trifft nicht so häufig, nämlich vorwiegend nur bei der kurzen vorletzten Silbe ein und auch hier nicht immer; im übrigen wird die Verletzung der Regel nicht so unangenehm wirken.

geneigter; aber man setze einmal in den ersteren die so zahlreichen Ziernoten wieder ein, die der älteste Choral doch sicher enthielt, so wird man über den Solesmer Vortrag, dem jetzt schon manche nicht hold sind, wohl nicht günstiger urteilen. Der mensurierte Choral weist zum mindesten eine viel größere Mannigfaltigkeit auf. Man findet in diesem etwas Springendes, Unruhiges; andere im Solesmer Vortrag etwas Trippelndes, Mechanisches. Der letztere beruht schließlich auf einem klüglich ausgedachten, ersterer auf einem aus den Quellen konstruierten Systeme. Wenn bei diesem einzelne Willkürlichkeiten mitunterlaufen, so sind die von der Schule von Solesmes aufgestellten Vortragsregeln erst recht mit subjektiver Willkür behaftet. Um nicht etwa Lhoumeau zu nennen oder Mocquereau, so vermißt man doch auch bei den von Prof. Wagner auf dem Straßburger Kongreß gegebenen Regeln einen Ausweis der Quellen oder objektiven Gründe, aus denen sie geflossen sind. Die Tatsache, daß die Mensuralisten nicht unter sich übereinstimmen, ist anzuerkennen; daß aber die Anhänger der Schule von Solesmes einig seien, wird nach dem Widerspruch, den Mocquereaus Akzentlehre gefunden hat, die doch die Frucht zwanzigjähriger Studien sein will, und nach dem Ausbruch der Streitigkeiten in der Choralkommission niemand mehr sagen. Es gibt Mensuralisten, die soviel wie gar keine Rücksicht auf die Handschriften oder die alten Schriftsteller nehmen, so Riemann und Lutschounigg, und doch weit voneinander abweichen. Es gibt auch solche, wie Houdard, die sich einigermaßen an die Zeichen der Handschriften und die Zeugnisse der Autoren anschließen, dabei aber viele historische Momente als gleichgültig übergehen zu dürfen glauben. Da haben wir schon ein drittes mensuralistisches System von ganz charakteristischer Eigenart. Ebenso charakteristisch weicht Fleischer in seinen Neumenstudien ab. Seine Erforschung der italischen Neumen führt zu einem Ergebnis, das zunächst an die von Houdard und Dechevrens streift. Letzterer ist derjenige Mensuralist, welcher allen Angaben der alten Musiktheoretiker (bis zum Ende des 12. Jahrhunderts) gerecht zu werden, die ganze Mannigfaltigkeit der Neumenschrift auszulegen und die traditionelle Vortragsweise der orientalischen Kirchen auf den abendländischen Choral anzuwenden sucht. Seine Methode ist in vorzüglicher Weise historisch-kritisch. Sie versagt in einigen Einzelheiten, aber nicht im ganzen, so daß dagegen im Grunde nur die Handschriften und Schriftsteller **seit** dem 12. Jahrhundert geltend gemacht werden können. Die wissenschaftliche Rechenschaft, die er über die historischen Beweismomente, bezw. Quellen gibt, ist die vollständigste. Unter solchen Verhältnissen ist es unstatthaft, wenn P. Andoyer aus der Uneinigkeit der Mensuralisten auf die Unrichtigkeit aller mensuralistischen Systeme schließen will. Da diese von sehr verschiedenen Voraussetzungen ausgehen, oder richtiger, eine sehr verschiedene Stellung zu den historischen Quellen einnehmen, so muß hier die **Kritik** einsetzen; es kann recht wohl eines dieser Systeme richtig sein, und das Urteil über die Richtigkeit wird gerade dadurch erleichtert, daß anscheinend alle möglichen Wege, zur Wahrheit vorzudringen, bereits beschritten und bis zum Ende verfolgt sind. Unsere weiterhin folgenden Untersuchungen werden mehrere in Betracht kommende Punkte näher beleuchten.

Prof. **Wagner**, Mitglied der Kommission zur Herstellung der neuen Choralausgabe, stellt vor allem die Begriffe „traditioneller Choral" und „traditioneller Choralvortrag" fest. Durch seine Mitteilungen und Ausführungen wird es immer klarer, daß die Vatikanische Ausgabe keine rein archäologische oder philologisch-kritische, sondern eine vornehmlich auf die ganze Tradition vom 12. Jahrhundert an gegründete sein wird. Die Ausgabe des Kyriale hat dies bereits bestätigt. Damit sind erhebliche Vorteile verbunden. Man kann, um nur eines hervorzuheben, gleich im Alleluja des 4. Adventsonntags, wo die besten Handschriften auf der vorletzten Silbe von facinŏra 58 Noten aufweisen, mit einer unerheblichen Änderung das Unleidliche des archäologischen Vortrags entfernen. Wenn in dieser und ähnlicher Weise durch Änderung der Textunterlage ein natürlicherer Vortrag ermöglicht würde, wäre das vor allem in Deutschland sehr willkommen. Noch manches andere könnte da geschehen, was allgemeinen Beifall fände. Wie und wie weit aber diese Modifikation des oft mißbrauch-

ten Schlagwortes „Choral aus den ältesten Handschriften" durchgeführt werden wird, steht zu erwarten. Prof. Wagner teilt darüber wenig mit. Seine warmen Worte für die vom Heiligen Stuhle eingeleitete Reform sind sehr geeignet, freudige Zuversicht in weitere Kreise zu tragen. (S. Schlußartikel von „Choralia".)

Es findet sich aber auch manches Anfechtbare in dieser Schrift. Sie streitet sehr eifrig gegen Ansichten, welche von anderen, ebenso gewichtigen Choralforschern, ja selbst von vielen Mitgliedern der Kommission nicht geteilt werden. Die Reform des 17. Jahrhunderts wird zu sehr herabgesetzt, die älteste Zeit vor dem 12. Jahrhundert schwerlich richtig beurteilt, der Folgezeit (vom 12. Jahrh. an) dagegen ein größeres Ansehen beigemessen, als sie verdient, und damit zugleich jener praktischen Modifikation, wie es scheint, ein zu weiter Spielraum eingeräumt. Die Zeugnisse der Schriftsteller und der Handschriften lassen uns in der Periode vor dem 12. Jahrhundert die eigentliche Blütezeit des einstimmigen Kirchengesanges erkennen. Die Entwertung der St. Galler Handschriften, wie sie Prof. Wagner schon in seiner „Neumenkunde" versuchte, ist ihm schlecht gelungen.

Der „traditionelle" Choralvortrag ist und bleibt ein konventionelles System der Schule von Solesmes, das keine feste historische Grundlage hat, und behufs Gleichförmigkeit des Vortrags müßte abermals eine neue Konvention statthaben. Merkwürdig ist die Darlegung, welche die Schwäche des Akzents im mittelalterlichen Latein erweisen soll, da doch nur die verhältnismäßige Stärke des Akzents die quantitierenden Sprachen in akzentuierende verwandeln konnte. Was die Melismen auf tonlosen Silben angeht, so könnte man darin viel natürlicher ein Überwiegen der Musik über den Text erkennen. Dieses Prinzip von dem Vorwiegen musikalischer Rücksichten hat schon der heilige Augustin betont.

Die Zuversicht, mit welcher der Herr Verfasser seine Ansichten vorträgt, spiegelt sich in Wendungen wie die folgenden: „Kein Choralkenner mit geschichtlichem Sinn und großen, ich möchte sagen, mit katholischen Gesichtspunkten wird mir widersprechen." — „Man täusche sich nicht. Die heutigen Mensuralisten sind nichts anderes als die Nachfolger jener Humanisten, die für das Mittelalter und die Eigenart seiner Sprache kein Verständnis hatten, die die freie, lebendige Entwicklung in die Zwangsjacke der Konvention spannen wollten, die in ihrer Überschätzung der Antike am liebsten das Missale und Brevier in horazianische Kunst und ciceronianischen Formalismus umgewandelt hätten . . ." Ist der Mensuralismus in der polyphonen Musik auch ein Kind des Humanismus?? „Lassen Sie Sich die Errungenschaft des wahrhaft traditionellen Choralvortrags nicht durch eine kurzsichtige und im Grunde sogar ungeschichtliche Argumentation entreißen, die nur den Buchstaben der Dinge sieht, vom Geiste aber nichts verspürt, der lebendig macht." So sollte man mit seinen Gegnern, die Beweise erwarten, deren schlagendste Einwendungen totgeschwiegen werden, doch nicht verfahren.[1])

Das Auftreten M. **Gastoués** auf dem Straßburger Kongreß gab damals zu Verhandlungen und nachträglich zu einer scharfen Fehde Anlaß. Insbesondere leugnete Aubry auf das bestimmteste, daß über den ersten der im Folgenden besprochenen Punkte, den chronos der orientalischen Kirchenmusik, in seinem Namen irgend etwas in öffentlicher Sitzung gelesen worden sei. Es war aber Gastoué selbst unglücklich genug, in den Études zu gestehen, er habe vor der eigentlichen Note Aubrys aus einem Briefe desselben zwei oder drei Stellen, den chronos betreffend, vorgelesen. Durch ein förmliches Zeugenverhör nun, das Alex. Fleury anstellte, ergab sich dasselbe, nämlich, daß Gastoué, ob mit oder ohne Auftrag Aubrys was nicht klar, aus dessen Briefe Verschiedenes gegen Dechevrens bezüglich des chronos der Orientalen, öffentlich verlas. Der offizielle Bericht besagt dieses gleichfalls. Der erste

[1]) Prof. Wagner benützt jede Gelegenheit, den Mensuralrhythmus des Chorals zu bekämpfen. Indem er in der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft" (Februar 1906) Hugo Riemanns „Musikgeschichte" bespricht, schreibt er: „Wie gefährlich es ist, statt gesicherte Einzeltatsachen vorsichtig zu verbinden, gleich vorzeitigen Systemen nachzugehen, haben zumal die Rhythmisierungen Dechevrens' gezeigt, der die handschriftliche Fassung der alten liturgischen Lieder mit seinem in wichtigen Dingen aprioristischen System nur dadurch in Übereinstimmung zu bringen vermochte, daß er auf Schritt und Tritt zu Inkonsequenzen und willkürlichen Messungen seine Zuflucht nahm." Ein so ganz ungerechtes Urteil versteht sich nur in der Voraussetzung, daß der Kritiker Dechevrens' Werke nicht mit Ruhe gelesen hat. Die ungeheure Entstellung des Sachverhaltes, die ihm schon im „Jahrbuch" 1905 S. 68 nachgewiesen wurde, hätte ihn abhalten sollen, noch einmal Ähnliches vorzubringen. Jetzt scheint er mit P. Vivell die zweite, absichtlich etwas modifizierte Übertragung der Neumenmelodien mit der ersten, buchstäblichen zu verwechseln. Was in dieser noch Willkürliches ist, kann niemand in Harnisch bringen und hat durchweg einen verständigen Grund, und zwar nicht in dem Zwange eines Systemes. Übrigens mag sich Prof. Wagner jetzt lieber mit Dom Mocquereau auseinandersetzen, der alles umwirft, was Prof. Wagner gegen den mensurierten Rhythmus gesagt hat.



Teil der folgenden Antwort wäre also wohl durch eine Unklugheit Gastoués, welcher der Vorlesung auch noch von dem Eigenen beimischte, veranlaßt worden; im übrigen wird die freundschaftliche Stellung der beiden Gegner Dechevrens und Aubry zueinander und der Stand der verhandelten Fragen durch den von uns übersetzten Brief im ganzen zutreffend veranschaulicht.

Ein Zwischenspiel auf dem musikalischen Kongreß zu Straßburg. (Brief des P. A. Dechevrens S. J. an Seine Gnaden, den Hochwürdigsten Herrn Bischof Foucault von St. Dié.)

Hochwürdigster Herr!

Wie ich vernehme, hat in einer öffentlichen Versammlung des musikalischen Kongresses zu Straßburg, am 18. August d. Js., Herr Gastoué vor Verlesung seiner Abhandlung über die „Rhythmische Doktrin der mittelalterlichen Schriftsteller“ dem Kongresse eine von Peter Aubry redigierte Eingabe zu unterbreiten verlangt. Ihr wesentlicher Inhalt war: 1) es habe ihm bezüglich des chronos (d. h. der rhythmischen Zeiteinheit im orientalischen Gesang) sein Gegner P. Dechevrens bisher keine Rede stehen können; der genannte chronos gehöre erst dem 19. Jahrhundert an, und Hr. Aubry, der sich in Übereinstimmung wisse mit allen musikalischen Orientalisten, fordere den P. Dechevrens zu dem Beweis heraus, daß der chronos vor jener Zeit überhaupt irgendwo im Gebrauch gewesen sei; 2) Dechevrens nenne die Diaphonie eine ars nova (neue Musik), während doch diese Bezeichnung der figurierten und mensurierten Musik im Gegensatz zu dem nicht mensurierten Choral zukomme.

Ew. Gnaden verlangten sodann das Wort und erklärten: „Da der P. Dechevrens nicht anwesend ist, wäre es unbillig, wenn er hier angegriffen würde, ohne sich verteidigen zu können. Ich beantrage also, daß entweder die Note Aubrys nicht in die Akten des Kongresses aufgenommen, oder dem P. Dechevrens an derselben Stelle eine Antwort verstattet werde.“ Der Kongreß entschied darauf mit großer Mehrheit die Ablehnung der Eingabe Aubrys.

Ew. Gnaden danke ich von Herzen für Ihr so wohlwollendes Eintreten, wie auch dem Kongreß für seine Zustimmung. Allerdings wohnte ich dem Kongreß nicht persönlich bei; ich war wohl nicht der einzige, der unter andern Umständen nicht gefehlt haben würde. Vielleicht hätte man alsdann es klüglich vermieden, eine so seltsame und mir ganz unbegreifliche Eingabe zu versuchen, wenn anders diese wirklich von Peter Aubry herrührt. Zur Abwehr braucht es keine längere Darlegung, sondern nur den Hinweis auf folgende Tatsachen:

1) Peter Aubry veröffentlichte seine Schrift: „Der tonische Rhythmus in der liturgischen Musik und im Gesang der christlichen Kirchen des Mittelalters“ im Jahre 1903. Im folgenden Jahre erschien von mir bei Abry in Annecy: „Der gregorianische Rhythmus. Antwort auf P. Aubrys ...“ (70 S. 4.)

Angriff und Abwehr wurden ziemlich überall bekannt; die Zeitschriften in Frankreich, Belgien, Holland, Deutschland und Italien haben sich damit beschäftigt, und ihr Urteil fiel im allgemeinen nicht zu Gunsten meines Gegners aus.[1])

Um nur Italien zu nennen, so ist bekannt, wie sich die Santa Cecilia von Turin für meine Arbeit und die von mir aufgestellte These und gegen den oratorischen Rhythmus ausgesprochen hat. Die einschlägigen Artikel (L'eterno ritmo) erschienen in der Nummer Aug. — Sept. und den folgenden 1904 und müssen, da sie Aufsehen machten und eine ziemlich starke Erregung zur Folge hatten, auch in Paris bekannt geworden sein.

Noch mehr, die Rassegna gregoriana, das offizielle Organ der Benediktiner in Rom, hat meiner Antwort eine teilweise feindliche Besprechung gewidmet, in der doch bezüglich der Ansicht Aubrys (von dem ganz jungen Alter des rhythmischen chronos) bemerkt wird: „Die These Aubrys ist ohne Zweifel widerlegt.“ (1905 Nr. 3/4.)

Man sieht, was davon zu halten ist, daß ich auf die Schrift Aubrys keine genügende Antwort gegeben haben soll, und mit welchem Recht man mich heute

[1]) Vgl. auch dieses „Jahrbuch“ 1905, S. 79—94.

zu einer solchen herausfordert. Man nehme beide Broschüren in die Hand, vergleiche sie und urteile, ob Aubry, oder vielmehr Gastoué, wirklich in gutem Glauben ihre Eingabe machen konnten.

2) Übrigens bin ich in der Lage, Aubry selbst als Zeugen vorzuführen. Da wir sonst gute, treue Freunde waren, so machte er mir zum voraus Mitteilung davon, daß er eine Widerlegung meiner Ansicht von dem rhythmischen chronos vorbereite, und verfehlte nicht, mir sein Werk gleich nach dessen Erscheinen zu übersenden. Ich tat ganz das gleiche, worauf er mir in gewiß sehr liebenswürdiger Weise also schrieb: „Seien Sie überzeugt, Herr Pater, es kann mir nur förderlich sein, Sie zum Gegner zu haben. Ihre Kritiken wirken glücklicher als die Lanze Achills: diese verwundete, um zu heilen, Ihre Lanzenstiche heilen, ohne zu verwunden. Ich konnte gestern Abend nur einen sehr flüchtigen Blick auf die Schrift werfen; ich werde sie Sonntag in Ruhe durchlesen. Aber meine Empfindung ist, daß Sie meiner Broschüre über den „Tonischen Rhythmus" zuviel Ehre antun, indem Sie derselben ein ganzes Werkchen widmen, das Ihnen Geld und Mühe gekostet hat. Anderseits bin ich aber für den Augenblick von meinen Doktoratsthesen derart in Anspruch genommen, daß ich auf eine genaue Diskussion über den „Gregorianischen Rhythmus" nicht zurückkommen darf. Ich werde also die Polemik nicht wieder aufnehmen, sondern nur Ihnen selbst, Herr Pater, mitteilen, was ich zu sagen habe. Eine Notiz über Ihre gewissenhafte Arbeit in der „Tribune" werde ich mir allerdings erlauben. Ihre Schrift wird ja wohl auch ihre Lücken haben; und vielleicht muß darin stellenweise die Spekulation die Tatsachen ersetzen. Aber ich wiederhole, meine Lesung ist noch allzu flüchtig gewesen, als daß ich dessen gewiß wäre. Nochmals meinen Dank dafür, daß Sie mich auf manche Schwächen aufmerksam machen; ich werde daraus meinen Nutzen ziehen. Gegner werden so die besten Freunde, und mein heißester Wunsch ist, daß wir beide für immer uns des Doppeltitels würdig machen."

Die angekündigten Bemerkungen habe ich nicht bloß abgewartet, sondern inständig erbeten, überzeugt, auch meinerseits daraus meinen Nutzen ziehen zu können. Der folgende Brief vom 24. Januar 1905 ist alles, was ich über diese Sache erhalten habe:

„Hochwürdiger Pater! Mit freudiger Erregung erkannte ich auf dem erhaltenen Briefe Ihre Handschrift; meine Freude steigerte sich beim Durchlesen, und ich danke Ihnen für Ihre freundlichen Mitteilungen. Indes gedenke ich nicht sofort Ihre „Antwort" auf meinen „Tonischen Rhythmus" zu erwidern. Ihre Arbeit wird für mich die wertvolle Wirkung haben, daß ich die Schwächen meiner Schrift gewahr werde. Natürlich bin ich bemüht, die angreifbaren Punkte zu verstärken und die wahrgenommenen Lücken auszufüllen. Ich werde durch neue Beispiele dartun, daß die armenischen Musiker in Konstantinopel, welche Zeitgenossen der Musik-Reformatoren waren, allerdings daran gedacht haben, die türkischen oussouli durch den chronos zu ersetzen."

Eine andere Notiz ist mir seitdem nicht zugekommen. Ich habe mich also damit begnügt, meinem geehrten Gegner die Bemerkung zu machen, daß es sich nicht verlohnen dürfte, bei einem Punkte zu verweilen, in welchem wir derselben Ansicht sind, und von dem in meiner Broschüre S. 15—20 die Rede ist. Die eigentliche Frage ist eine ganz andere, nämlich diese: Ist der chronos, d. h. die Zeiteinheit, in welcher die armenischen und griechischen Musiker zur Vereinfachung der Gesänge die türkischen oussouli transkribierten, von ihnen erst erfunden worden, oder handelt es sich vielmehr nur um eine Umschrift der verwickelten Zeitmaße der türkischen Musik in das elementare Zeitmaß des von jeher in allen christlichen Kirchen üblichen chronos, also in ein einfaches rhythmisches Grundmaß? Es dient zu nichts, viele Musikstücke beizubringen, welche von den Armeniern des 19. Jahrhunderts nach dem türkischen System komponiert und dann, nach der von Stephanos dem Lampadar erklärten Methode, in den hergebrachten Rhythmus der Kirchenmusik umgeschrieben

wurden. Das heißt nicht, die Streitfrage lösen, sondern sie nicht einmal streifen. Oder hieße z. B. das einen Beweis liefern für die Entstehung der Neumen auf Linien im 18. Jahrhundert, wenn man Rückübersetzungen von Messen eines Dumont oder verwandter Musiker in die Neumenschrift des 13. Jahrhunderts vorlegte?[1])

Doch wozu viel Worte? Der Leser ist zur Genüge instand gesetzt, die kühne Herausforderung Aubrys rücksichtlich des chronos zu beurteilen — wenn anders, ich wiederhole es, er selbst in der Tat Urheber der Note ist, was ich schwer glauben kann. Nur Gastoué hat auch auf dem Kongreß von Straßburg, wie schon in der Tribune (Dez. 1904), die Kühnheit haben können, eine ganz unmögliche und sicher verfehlte Hypothese mit dem Schutzmantel der Gelehrten und der musikalischen Orientalisten decken zu wollen.

Wo wären denn die Gegner des rhythmischen chronos? Bourgault-Ducoudray kann es nicht sein; dieser hat nichts geschrieben, auf das sich Aubry berufen dürfte, ganz im Gegenteil. Auch P. Dom Parisot in seinem „Berichte über eine wissenschaftliche Mission in der asiatischen Türkei“ nicht. Ebensowenig P. Badet bezüglich der koptischen Musik; oder die PP. Ronzevalle und Collangette zu Beyruth bezüglich der syrischen und maronitischen Musik; oder P. Couturier (Genossenschaft der Weißen Väter), welcher Gesangdirektor im Seminar zur hl. Anna in Jerusalem ist; oder gar P. Thibaut (Assumptionist) zu Konstantinopel, den Aubry sehr gut kennt und nach Verdienst würdigt. Von allen diesen Orientalisten wird man mir keinen entgegenhalten, wenn ich behaupte, daß der chronos in allen Kirchen des Orients vor alters im Gebrauch war. Vielleicht ist es Herrn Gastoué nicht bekannt, daß der letztgenannte Thibaut in der Rassegna gregoriana gegen den Mißbrauch seines Namens (in der Tribune de St. Gervais, Dez. 1904) protestieren wollte, daß aber die römische Rundschau seinen Protest abwies unter dem Vorwand, sie sei für die Verteidigung und nicht die Bekämpfung der Theorien der Benediktiner gegründet. Wird man jetzt in der Tribune und anderswo fortfahren zu behaupten, daß ich alle musikalischen Orientalisten gegen mich habe?[1])

3) Was nun die Ars nova angeht, von der Aubry und Gastoué beständig behaupten, daß sie die figurierte Musik bedeute, insofern diese sich vom gregorianischen Gesang durch den gesetzmäßigen Dauerwert ihrer Noten unterschied, so bleibe ich dabei, dies als einen Irrtum zu bezeichnen, und ich will dieserhalb meine Antwort noch etwas genauer fassen.

---

[1]) Unter chronos versteht man die abgemessene Zeiteinheit, in welcher die orientalische Kirchenmusik aller Riten komponiert ist und vorgetragen wird. Aubry hatte behauptet, sie sei erst im 19. Jahrhundert aufgekommen und nichts als eine Reduktion des komplizierten Taktrhythmus der türkischen Musik. Man habe nämlich die zahlreichen in diesem fremden Stil abgefaßten kirchlichen Melodien in einen etwas einfacheren Rhythmus umschreiben wollen und sei so auf den chronos als Zeiteinheit (etwa ein Viertel nach unserer Messung) verfallen. Daß manchmal eine solche Reduktion stattgefunden habe, bestreitet Dechevrens nicht; die Frage ist nur die, ob der chronos auf diesem Wege in die Welt gekommen, oder ob dieser das uralte Maß der orientalischen Musik, mit anderen Worten, ob die Kirchenmusik des Orients schon vor alters, z. B. schon vor dem 8. Jahrhundert (wie auch Prof. Wagner voraussetzt), mensuriert gewesen sei. (Der Übersetzer.)

[1]) Die Rassegna hat inzwischen geleugnet, von P. Thibaut einen „Protest“ gegen Gastoué erhalten zu haben. P. Dechevrens stellt in den Voix de St. Gall, Nr. 1, S. 39 f. fest, daß diese Ableugnung keinen anderen Sinn hat, als die Rassegna erkenne in der Erklärung Thibauts gegen Gastoué keinen „Protest“, daß aber, abgesehen von dem nichtigen Streit über das Wort, die bestimmte Erklärung Thibauts zu Gunsten der Ansicht Dechevrens' von der Rassegna unterdrückt wurde, ein Schicksal, das auch eine Einsendung von Dechevrens bei anderer Gelegenheit erfahren habe. — Was die Beweisgründe Aubrys angeht, so sind sie in den oben erwähnten Kritiken in ihrer ganzen Richtigkeit nachgewiesen worden. Auch Fleischer geht im 3. Teile seiner „Neumenstudien“ (S. 66) von der Voraussetzung aus, daß von jeher in den Kirchen des Ostens eine strenge Tonmessung im Gebrauch war. Er führt auch das Zeugnis Villeteaus an, daß nach Ausweis eines alten Choralbuches die sogenannten „großen Zeichen“ der spätmittelalterlichen Tonschrift die Tondauer (mesure) bedeuten. Drei dieser Zeichen werden ausdrücklich als diesem Zwecke dienend aufgeführt. Fleischer selbst tut dar, daß in der Tat eine Anzahl der „großen Zeichen“ in der Tonschrift die besondere Bestimmung haben, die Melodie in große und kleinere Abschnitte zu gliedern und geradezu den Takt anzugeben. (Der Übersetzer.)

Die **Ars nova**, wie sie das Mittelalter kannte, ist in Wirklichkeit nicht die Figuralmusik des 12. Jahrhunderts, noch auch der ursprüngliche Diskantus, nämlich die Diaphonie des 10. und 11. Jahrhunderts; sie war vielmehr nur eine besondere Erscheinung der Polyphonie als verzierter Kontrapunkt (contrepoint fleuri), wie er gegen Ende des 13. Jahrhunderts von Philipp von Vitry, einem der berühmtesten Musiker dieser Zeit, erfunden oder wenigstens geübt wurde. Zwei seiner Traktate **Ars contrapuncti Magistri Philippi de Vitriaco** und **Ars nova Magistri Philippi de Vitry** enthalten die Theorie und die praktischen Regeln dieser neuen Kunst.[1])

Gegen diese Neuerungen in der Musik erhob sich gegen Ende seines Lebens ein Meister der vorausgehenden Periode, ein Vertreter der alten Kunst, nämlich Johannes de Muris. Er schreibt in seinem Speculum musicæ (7, 1): „Vor langer Zeit haben ehrwürdige Männer von der musica plana gehandelt ... es haben auch viele über die Mensuralmusik geschrieben, vor allem Franko Teutonikus und einer mit Namen Aristoteles. In unseren Tagen sind andere, ganz neue Musiker aufgetreten, welche über die Mensuralmusik handeln ohne Rücksicht auf ihre Vorgänger, die alten Meister... Was mich angeht, so bin ich noch einer der Alten, welche man als Unwissende ansieht... Man rühmt sich, der Mensuralmusik neue Wege gebahnt zu haben; mir persönlich ist es genug, wie die Alten zu denken, wo diese recht haben." Jeder kann sich leicht überzeugen, daß das siebente Buch des Johannes de Muris in einem fort die „alte" und die „neue" Kunst einander entgegenstellt, um die eine zu bekämpfen und die andere zu rechtfertigen. Seine Gründe haben ja freilich wenig Gewicht und konnten den Fortschritt und Sieg der neuen Kunst nicht aufhalten. Er belehrt uns aber zum mindesten darüber, welches jene „neue" Kunst ist, welche Aubry gegen den Mensuralrhythmus des Chorals ins Feld führt. Auch kein Schriftsteller vor Johannes de Muris und Philipp von Vitry hat meines Wissens den Choral die alte und die Figuralmusik die neue Kunst genannt. Wenn Aubry einen solchen kennt, so mache er ihn namhaft und begnüge sich nicht mit einer unbewiesenen Behauptung.

Im übrigen muß er ja wissen, daß die Polyphonie des Mittelalters, bevor sie, weiter entwickelt, zur figurierten oder mensurierten Musik des 12. Jahrhunderts wurde, die ziemlich lange Periode (10. und 11. Jahrh.) des Organums oder der Diaphonie durchlaufen hat, deren Regeln nacheinander von Hucbald, Guido von Arezzo und Cotton formuliert und vervollkommnet wurden. „Was aber", so schreibt Coussemaker, „den Diskantus von der Diaphonie unterschied, war der mensurierte Kontrapunkt des ersteren, während die Diaphonie ein einfacher Kontrapunkt war und bloß Note gegen Note setzte, ohne festes Dauermaß." Und warum war die Diaphonie der Tonmessung nicht unterworfen? Das sagt uns Hucbald klar genug: „Ich fahre fort, die Melodien mit Punkten und Virgulä zu notieren, die den Unterschied von kurzen und langen Tönen angeben; aber es ist die Eigenart der Diaphonie, mit so zögernder Langsamkeit Note gegen Note zu singen, daß die Dauerverhältnisse kaum beobachtet werden." Vor der Diaphonie und außer derselben war demnach die gregorianische Musik mensuriert; die Rhythmik (ratio rhythmica), die Dauerverhältnisse wurden darin regelmäßig beobachtet. Derselbe Hucbald von St. Amand erklärt anderswo: „Jede Melodie ist durchaus nach Art eines metrischen Textes zu mensurieren." Es kam nun im 10. Jahrhundert die Diaphonie und machte die Tonmessung unmöglich, so lange wenigstens, als sie sich auf die einfache Quarten- oder Quintenkonsonanz beschränkte. Als aber später mit dem Diskantus gegen Ende des 11. Jahrhunderts Rhythmus und Dauermaß möglich wurden, nahm die Polyphonie eine neue Gestalt an mit dem charakteristischen Unterschied gegenüber der vorausgehenden Diaphonie, daß

[1]) Hugo Riemann sagt in seiner neuen Musikgeschichte I, 2. Teil, von der Ars nova dasselbe. Den Philipp de Vitry hält er nur für den Verbreiter dieser eigentlich florentinischen Erfindung in Frankreich. Von den Schriften nimmt er an, daß sie nicht von ihm selbst herrühren, aber sein System enthalten. (Der Übersetzer.)



sie mannigfaltige Dauerverhältnisse und dementsprechend verschiedene Notenfiguren anwendete; daher der Name Mensural- oder Figuralmusik.

Wurde also diese Kunst je die „neue" genannt, so konnte das nur im Vergleich zur vorausgehenden, d. h. zu der nicht mensurierten Diaphonie geschehen. Sie war nicht neu im Vergleich mit dem älteren Kirchengesang, dessen rhythmische Traditionen, welche die Diaphonie während zweier Jahrhunderte verdunkelt, aber nicht spurlos verwischt hatte, sie einfach fortsetzte. Als Beweis hierfür ist die aus der Neumenschrift entwickelte Figuralnotation anzusehen.

„Die Quadratnotenschrift hat", sagt Coussemaker, „ihre Haupt-Dauerzeichen aus der Neumenschrift entnommen; das ist augenfällig. Man braucht nur einen Blick auf die vergleichenden Tabellen zu werfen, um zu sehen, daß einerseits die Übergangsneumen nur die feinere und genauere Reproduktion der früheren Neumen sind und anderseits die zusammengesetzten Neumen auch das Prinzip der Ligaturen der abgemessenen Noten mit ihren Dauerverhältnissen enthalten. Darin liegt sozusagen ein materieller Beweis für das Vorhandensein von Dauerzeichen auch in den ursprünglichen Neumen. Hätten diese Neumen nicht eine solche Bedeutung gehabt, warum hätte man sie in der Quadratschrift wiederaufgenommen? . . ."

Hothby in seiner Calliopea legalis und Walter Odingten in seinem Werke De speculatione musicæ behaupten gleichfalls dieses Verhältnis der Abstammung der Figuralmusik aus dem früheren Kirchengesang: daß nämlich die Notation der Figuralmusik die im früheren Notationssystem üblichen Neumen und Ligaturen sich zu eigen machte, und daß der Mensuralrhythmus seine Dauerwerte aus den geraden und ungeraden Tonverhältnissen des Chorals entnahm. Unter diesem doppelten Gesichtspunkte war also die Figuralmusik keine neue Kunst; sie führte nur in der polyphonen Musik fort, was schon im gregorianischen Gesang vor seiner Verbindung mit der Diaphonie geübt worden war.

Somit ist die Behauptung, daß in den ältesten Neumen, mit Ausnahme der Neumen des Romanus, alle Noten gleiche Dauer hatten und zwischen Längen und Kürzen nicht unterschieden wurde, überhaupt rhythmische Werte, namentlich nach genauen Proportionen geregelte, nicht vorhanden waren, diese Behauptung ist, sage ich, rein willkürlich und unerwiesen. Das Zeugnis der Schriftsteller über diesen Punkt ist ganz bestimmt, und die Tatsachen zeugen laut, was immer Gastoué, Aubry, G. Bas, Wagner und die Verteidiger des oratorischen Rhythmus darüber sagen mögen.

Was den Vortrag Gastoués bezüglich der Rhythmuslehre bei den mittelalterlichen Schriftstellern anlangt, so wird er ohne Zweifel in den Akten des Kongresses abgedruckt werden. Das wird auch uns Gelegenheit geben, auf diesen Punkt zurückzukommen und die unglaubliche Oberflächlichkeit und die phantastischen Behauptungen dieser voreingenommenen Wissenschaft klarzulegen.

Inzwischen wollen Ew. Bischöflichen Gnaden mir gestatten, Ihnen noch einmal meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.

Ew. Gnaden ergebenster Diener

A. Dechevrens.

Die oben besprochene Eingabe Aubrys auf dem Kongreß ist von ihm selbst ohne die Zutaten Gastoués in der Revue de Grenoble veröffentlicht worden. Sie enthält im ersten Teile, was Dechevrens voraussetzt, nämlich die Behauptung, daß die Ars nova, die „neue Kunst", die Mensuralmusik im Gegensatz zu der nicht mensurierten gregorianischen Musik bedeuten soll. Die Ausführung seiner Gedanken führt nun Aubry selbst zu dem Ergebnis: „Der Ausdruck Ars nova erscheint zuerst in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts bei Philipp von Vitry. Er bezeichnet die Gesamtheit der Modifikationen, welche derselbe Philipp von Vitry in der mensurierten Musik angebracht hatte. Ich korrigiere mich also selbst." Eben dies hatte ihm zuvor Dechevrens in den Études vorgehalten. Damit fällt nun auch die Schlußfolgerung, die Aubry aus jener Bezeichnung gezogen hatte, als ob sie von dem Unterschied der mensurierten und unmensurierten Musik zu verstehen wäre. Aber indem

nun Aubry nach dem Bekenntnis seines Irrtums abermals zum Angriff übergeht, fordert er ein klares Zeugnis dafür, daß die der Ars nova entgegengesetzte Ars antiqua, die „alte Kunst", sich auf die Choralmusik im Gegensatz zur polyphonen beziehe, wie Dechevrens gesagt habe. Auch mit diesem neuen Angriff ist er nicht ganz glücklich. Der Angegriffene erwidert (Voix de St. Gall S. 43), er habe nicht behauptet, der Gegensatz sei gerade in diesen Ausdrücken ausgesprochen worden, sondern nur, er habe als solcher bestanden und sei dem Sinne nach auch ausgesprochen worden. Dafür zitiert er die bekannte Stelle Aribos, die den „alten" Gesang mit seinen schönen Tonverhältnissen mit einem „neuen" vergleicht, in welchem statt des alten Rhythmus nichts als der schöne Zusammenklang gelte; dies sei eben, so fügt Dechevrens hinzu (a. a. O. S. 44), das nach Hucbalds Geständnis den Rhythmus zerstörende „Organum". Aubry beruft sich des weiteren auf die Zeugnisse von Johann von Garlandia, Franco von Köln und eines gewissen Aristoteles, welche (im 12. Jahrhundert) die mensurierte Musik von der musica plana als dem unmensurierten Choral unterscheiden. Die Tatsache ist richtig; aber es folgt aus diesen längst bekannten Zeugnissen nur eben das, was die Mensuralisten immer zugegeben haben, daß im 12. Jahrhundert der alte Choralrhythmus verfallen war. Die ganze Frage betrifft aber den Rhythmus der früheren Jahrhunderte. Obendrein ist es nicht richtig, daß im 12. Jahrhundert immer und überall der gregorianische Gesang gleichwertige Noten aufwies, wie Dechevrens klar dartut; nur haben zunächst das „Organum" (die primitive Polyphonie) und die „Diaphonie" dem Choral gleiche, sehr lange Noten gegeben, weil sie mit der Begleitstimme sonst nicht zurechtkamen; der „Diskantus" tat es nach Francos Zeugnis nicht mehr. Es scheint aber außerdem auch noch ein selbständiger mensurierter Choral daneben bestanden zu haben.

IV. Weitere Angriffe gegen die Mensuralisten.

Wir begegnen hier wieder P. Vivell O. S. B., einem der wenigen Gelehrten, welche die historisch-wissenschaftlichen Choralfragen eingehend behandeln, neues Beweismaterial gerade zur Rhythmusfrage beibringen und die Einwürfe der Gegner berücksichtigen. Er verdient es, daß man seine Aufstellungen genau und allseitig prüfe. Für den Schreiber dieser Zeilen ist es um so mehr eine Ehrenpflicht, zu antworten, als Vivell jetzt entschiedener ein neues Gebiet, nämlich das der Choralhandschriften, betritt. Hier ist des Neuen nicht wenig zu finden. Das Antworten wird naturgemäß schwieriger, weil die Nachprüfung der Handschriften nicht jedem möglich ist. Dabei bleibt aber auch noch manches andere zu erledigen. Man hat nämlich geklagt, wie „hartnäckig" die Mensuralisten sich den Gegenbeweisen verschließen. Seltsam; ich hatte geglaubt, in der Berücksichtigung derselben mehr als genug getan zu haben. Nun gut, es soll noch einmal alles zusammengelesen werden, was seit einem Jahr oder mehr, außer dem oben Besprochenen gegen den Mensuralrhythmus des Chorals beigebracht worden ist, damit, wer will, sich ein Urteil bilden könne. Ich verweise zuvörderst auf meine früheren Ausführungen, namentlich im vorigjährigen „Jahrbuch", in der Broschüre „Wahrheit in der gregorianischen Frage" (Schöningh, Paderborn) und im „Jahrbuch" 1902.

P. Vivell nimmt „Gregor. Rundschau" 1905 S. 99 ff. Anlaß, der Romanus-Notation von St. Gallen ihre rhythmische Bedeutung abzusprechen. Eine Alleluja-Melodie soll die Absurdität der gegenteiligen Ansicht dartun. Warum aber wird nicht angegeben, wo das Alleluja zu finden ist? Jetzt kann niemand die Sache kontrollieren, namentlich nicht, wie der Verfasser die Zeichen der Handschriften zusammengestellt hat, es scheint da aber wirklich etwas nicht in Ordnung zu sein. Das beigesetzte Zitat aus der Paléographie hätte dagegen wegbleiben können, da es nichts enthält, was nicht bekannt wäre. Einiges ist im Text wie in der Anmerkung jedenfalls irrig. Niemand bestreitet, daß (regelrecht) die aufrecht stehende Virga einen höheren Ton bezeichne. Wie kann aber behauptet werden, sie könne nicht zugleich einen längeren Ton

bedeuten? Die wirkliche Ansicht der Mensuralisten wird überhaupt ganz entstellt. So bedeutet der Punkt (im eigentlichen und engeren Sinne) nach Auffassung der Mensuralisten nie eine Länge; nur verkürzt sich die liegende Virga, die zu einem langen Tone gehört, oft unter der Hand des Kopisten zu einem Punkte. Eine Verwechslung mit dem eigentlichen Punkt als Kürzezeichen kann aber darum nicht eintreten, weil der Punkt nie allein auf einer Silbe steht — und ähnliches. Es wird auf die Abweichungen der Handschriften voneinander hingewiesen. Aber man weiß, daß solche auch bezüglich der Melodie nichts seltenes sind. Die päpstliche Kommission treibt ja vor allem Melodiekritik. Weiter wird gesagt, die Buchstaben in einigen St. Galler Handschriften seien später außer Gebrauch gekommen, und überhaupt nie allgemein im Gebrauch gewesen, selbst in St. Gallen nicht. Daraus folgt aber noch nicht, sie hätten keine rhythmische Bedeutung gehabt. P. Vivell behauptet, sie seien nur Zeichen für gewisse Nuancen des Vortrags gewesen. Das sagt keiner der Alten, wohl aber sagt Aribo, drei derselben hätten genau die Längen und Kürzen bezeichnet. Hier, wie so oft, steht die bloße Behauptung gegen ein klares Zeugnis. Wo ist die Wahrheit? Nehmen wir auch einmal an, was die Schule von Solesmes will, es zeige die Virga nur einen höheren, der Gravis nur einen tieferen Ton an. Wie erklärt sich dann die Verwendung des überflüssig gewordenen Punktes und der so zahlreichen andern Neumenzeichen? Es bleibt nichts übrig, als wieder zu der ebenso willkürlichen wie unbestimmten Behauptung seine Zuflucht zu nehmen: Alles das werden Zeichen für gewisse Nuancen des Vortrags gewesen sein. Kann man aber auch nur für den größeren Teil derselben eine solche Bedeutung näher angeben? Es erscheint denn auch kaum irgend etwas davon in den Büchern der Schule von Solesmes, während die Mensuralisten an der Hand der alten Schriftsteller und aus der Beschaffenheit der Zeichen in weitaus den meisten Fällen eine bestimmte Bedeutung aufweisen. Endlich sieht man gar nicht ein, warum man jene älteste, melodisch genaue Notierung mit Buchstaben jemals aufgeben konnte, um dafür eine melodisch so ungenügende wie die Neumenschrift einzuführen. Es muß doch wohl, was auch ausdrücklich bezeugt wird, die Neumenschrift nicht zur Bezeichnung des aufsteigenden Tones durch die Virga und des absteigenden durch den Gravis, sondern zu rhythmischen Zwecken, insbesondere zur Bezeichnung der Tondauer erfunden worden sein. Die Schule von Solesmes sagt: Ihren Ursprung leitet die Neumenschrift aus den lateinischen und griechischen Akzenten ab, und diese bezeichneten nur den melodischen Wechsel des Sprachtons. Aber aus dem Ursprung läßt sich das Wesen eines Dinges manchmal gar nicht erklären. Man muß wenigstens die Entwicklung dazu nehmen. Oder will man etwa die Bedeutung der sprachlichen Ausdrücke aus der Etymologie allein herleiten? Auch hier sollten wir der bestimmten Weisung der Alten folgen. Der Anonymus Vatikanus aber sagt: „Ursprung und Elemente des Gesanges lassen sich aus den Wortakzenten oder den Silbenmaßen erklären; die Wortakzente bieten eine Erklärung dar im Akut, Gravis und Zirkumflex, die Silbenmaße in Kürze und Länge" (s. Jahrbuch 1905 S. 69 und 71). P. Vivell wirft noch ein, es wäre das Behalten des mensurierten Rhythmus zu schwer geworden. Derselbe Einwurf wird gegen das Behalten der Melodie zu erheben sein, die noch viel dürftiger notiert war. Für gewöhnlich behält ein guter Sänger übrigens die Melodie nicht ohne den Rhythmus. — „Aber die alten Sänger hatten nicht einmal Bücher vor sich." — Also auch für die Melodie nicht. Indes beweisen Guidos Äußerungen de ignoto cantu, daß Kinder aus Büchern singen lernten.

Die Bedeutung des eben erwähnten Anonymus Vatikanus scheint P. Vivell nicht richtig abzuschätzen; einmal spottet er über den gutmütigen Schulmeister mit seiner neuen Theorie, das andere Mal bezweifelt er, daß derselbe „wirklich von mensuralen Zeitwerten der Choralnoten spreche, was jedenfalls ein Unikum in der ganzen Choralliteratur des frühen und hohen Mittelalters wäre" (Greg. R. 1905, S. 56 ff.). Das heißt den



Lesern, die zum größten Teil mit den Einzelheiten nicht vertraut sind, geradezu Sand in die Augen streuen. Es ist unwahr und dreimal unwahr, daß sonst keine Zeugnisse für den Mensuralwert der Choralnoten vorliegen. Ärgerlich in hohem Grade ist die leidige Gewohnheit, über klare Gegenbeweise so hinwegzuschreiten, im Vertrauen darauf, daß die Leser nicht genauer prüfen werden. Die Gegenbeweise mit fortlaufender Berücksichtigung der Einreden der Schule von Solesmes habe ich in der Broschüre „Wahrheit in der gregorianischen Frage", in dem „Jahrbuch" des vorigen Jahres und schon im „Jahrbuch" 1892, von andern Aufsätzen abgesehen, zur Genüge gebracht. Auch P. Andoyer O. S. B. und Prof. Wagner teilen die runde Ablehnung P. Vivells nicht. Jener will sich der Beweiskraft dadurch entziehen, daß er behauptet, ohne es zu beweisen, die schwierigen Stellen gewisser Schriftsteller seien unter dem Einfluß der antiken Metrik geschrieben. Prof. Wagner beruft sich auf den vermeintlichen, aber auch keineswegs erwiesenen Widerspruch der Zeugnisse. P. Vivell aber wagt zu schreiben, der Anonymus Vatikanus würde, wenn er wirklich von mensuralen Tonwerten spräche, ein „Unikum in der ganzen Choralliteratur des frühen und hohen Mittelalters" darstellen. Vom Vatikanus denkt Prof. Wagner auch sehr viel anders, und Vivell polemisiert gegen ihn. Er soll nicht wirklich von „mensuralen Zeitwerten der Choralnoten sprechen." Sehen wir dies zuerst!

Der Vatikanus sagt: „Zur Erklärung des Chorals dienen uns die drei Akzente: Akut, Gravis und Zirkumflex, sodann die S i l b e n m a ß e mit L ä n g e u n d K ü r z e. Aus den Wortakzenten ist die Neume als Tonzeichen abzuleiten. Ist die Neume einfach und kurz, so stellt sie einen einzelnen Punkt dar, ist sie aber lang, so wird sie gedehnt geschrieben. Übrigens erscheint hier der Punkt in dreifacher Gestalt: als Brevis, Gravis und Supposita. Desgleichen erscheint die Länge in dreifacher Gestalt: als Produkta, Akut und Zirkumflex." Etwas weiter unten werden dann die verschiedensten Kombinationen der kurzen und langen Neumen erklärt. Dies alles aber steht auf dem Rande von einem ungefähr gleichzeitigen Glossator (um 1100) mit St. Gallischen Neumen der Reihe nach erläutert. Man muß also, so lehrt das Schriftstück, zur Erklärung des Chorals zunächst die Zeichen kennen, d. h. wissen, wie alle auf die Wortakzente der klassischen Sprache zurückzuführen seien, so manche Modifikationen diese auch in der Neumenschrift erfahren hätten. Ein zweites ist deren rhythmische Bedeutung, die aus den klassischen S i l b e n m a ß e n zu erklären ist, insofern kurze und lange Neumen zu unterscheiden sind. Die Kürzung des Gravis zu einer kleinen nachgesetzten Linie (Supposita) oder einem kleinen Bogen oder einer vorgesetzten kleinen Linie oder einem Punkte sinnbildet die Kürze des Tones, alles dies von Tongruppen verstanden. Der lange Strich (Akut, Virga) mit seinen Modifikationen sinnbildet einen langen oder gedehnten Ton.

Man sollte da, meine ich, doch einfach zugeben, was keine Kunst herausinterpretieren kann, daß hier die Neumen nach Länge und Kürze des Tones in zwei Klassen geteilt werden, daß Länge und Kürze ausdrücklich auf die Silbenmaße der alten Sprachen bezogen werden, nicht etwa bloß, um irgend einen Vergleich zu ziehen, sondern, um sie schulmäßig zu erklären, daß endlich alles das den Theorien der Schule von Solesmes schnurstracks entgegen ist. Was will dagegen die Redensart heißen: „W e n n die Stelle dieses Traktates wirklich von mensuralen Zeitwerten der Choralnoten sprechen s o l l t e, so wäre dies jedenfalls ein Unikum in der ganzen Choralliteratur des frühen und hohen Mittelalters"? Auf das Unikum kommen wir sogleich zu sprechen.

Noch einmal kommt P. Vivell (und wir müssen ihm wieder folgen) auf die sogenannten Romanusbuchstaben, die in einigen der ältesten Handschriften als ergänzende Vortragszeichen zugefügt sind. Er sagt nicht ohne Grund, daß N o t k e r nur im allgemeinen von langen und kurzen Noten, nicht aber von genau abgemessenen Werten rede. Aber mit dieser Bemerkung ist die Frage nicht erledigt. Die drei auf die Tondauer bezüglichen Zeichen, eben weil es drei sind und nicht

bloß zwei, erinnern doch zunächst an die in jeder Musik vorkommenden drei Notenwerte, auf welche die Solesmenser selbst schließlich hinzusteuern scheinen, ohne es zu sagen. Vivell erklärt Strophicus, Pressus, Quilisma, eine Art des Climacus und die Schlußnoten für lang. Er will zwar von kurzen Tönen nichts wissen, sondern hält daran fest, daß auch der Epiphonus keinen kurzen Ton enthalte. Andere Vertreter der Schule von Solesmes aber, z. B. Janssens und Kienle, denken in diesem Punkte anders. Eine bestimmtere Erklärung als bei Notker finden wir indes bei Aribo Scholastikus (Gerbert, Script. II, 227). Er sagt, daß Guido in der Zahl der Noten und in deren Dauer ein schönes Verhältnis fordere. Bezüglich des Dauerverhältnisses heißt es: „Oder im Verhältnis der Dauer. Dauer nennt man das Verweilen auf einem Tone; es findet bei gleichen Neumen statt, wenn zwei Töne zu vier im Verhältnis stehen und die Dauer der zwei um ebensoviel länger ist als ihre Zahl geringer. Daher treffen wir in beiden älteren Antiphonarien sehr oft die Buchstaben c, t, m an, welche beschleunigte, verlangsamte und mittlere Bewegung andeuten. Ehedem verwandten Komponisten und Sänger große Sorge darauf, bei der Tonfindung und beim Singen die richtige Proportion einzuhalten. Diese Betrachtung ist schon lang verschwunden, ja begraben. Jetzt läßt man es sich damit genügen, etwas Schönklingendes zu ersinnen ohne Rücksicht auf die wonnigere Schönheit der Verhältnismäßigkeit." Hier wird die Verhältnismäßigkeit der Tondauer darin gefunden, daß z. B., wenn eine Neume zwei, eine andere vier Töne habe, die Tondauer sich wie 1:2 verhalte. Es gab also genau abgemessene kurze und lange Töne, und diese standen in den damals „älteren" Antiphonarien oft durch Buchstaben gekennzeichnet. Dieser Buchstaben sind drei und sie bezeichnen drei Notenwerte. Es sind dieselben Buchstaben, welche Notker im 10. Jahrhundert auf die Tondauer bezieht, ohne allerdings das genaue Verhältnis der Dauer bestimmt anzugeben. Unter all den Romanusbuchstaben weiß also Aribo noch die richtigen herauszufinden; er bestimmt ihre Bedeutung und verweist auf die alten Bücher als Beweis. Es ist daher schon um dieses Zeugnisses willen nicht ein „Unikum in der ganzen Choralliteratur, wenn der Anonymus Vatikanus von mensuralen Zeitwerten der Choralnoten spräche." Aber P. Vivell läßt sich nicht stören. Das c muß als Bezeichnung für schwach aufgefaßt werden. Er weiß das genau. Woher? Hat er ein altes Zeugnis dafür? Das nicht; es ist ja gleichgültig, daß Notker sagt, es bedeute die „Schnelligkeit" des Vortrags (ut cito vel celeriter dicatur, certificat), und daß Aribo dies im 11. Jahrhundert bestätigt!! Aber eine (recht zweifelhafte) Auffassung des sogenannten Pressus läßt es P. Vivell als sicher erscheinen, daß der Buchstabe c die Abnahme der Tonstärke anzeigt. Weiter heißt es: „Daß die Romanusnotation keine regelmäßige Mensur anzeigt, hat Dechevrens gegen seinen Willen bewiesen, indem ihm der Versuch, aus der Romanusnotation einen Taktrhythmus zu konstruieren, nur dadurch gelungen ist, daß er unzählige Male von derselben abwich." Ich habe bereits (Wahrheit in der gregorianischen Frage S. 60 f.) gezeigt, wie unwissenschaftlich und ungerecht P. Vivell verfahren ist, um so etwas zu beweisen. Nachdem Dechevrens eine ganz wörtliche Übersetzung der Neumen vorgelegt hat, gibt er auch eine leicht modifizierte, die unserem Gefühl besser entsprechen soll, nur ganz unwesentlich von der wörtlichen Übersetzung abweicht und schließlich kaum mehr als eine Anpassung an die moderne Notenschrift bedeutet. Von Veränderung zur Herstellung des Taktes ist nicht die Rede. Es ist unwahr, was P. Vivell schon früher behauptete; jetzt da diese Unwahrheit nachgewiesen ist, wiederholt er mit lauter erhobener Stimme dieselbe Sache: „unzählige Male"! Nur zu dem Zwecke, daß solche Ungehörigkeiten nicht mehr vorkommen mögen, erinnere ich daran, daß Dechevrens dem Graduale von Solesmes vorgeworfen hat, lange Melodien aus später Zeit, in veränderter Form, als gregorianisch eingeschmuggelt zu haben, und dies tut er mit genauer Angabe der Handschriften, wo die authentische Form dieser Melodien steht! Vor kurzer Zeit hat man Pothier beschuldigt, auch in das neue Kyriale

Stellen eigener Komposition eingesetzt zu haben. Man lese nur Beverunge, „Die vatikanische Choral-Ausgabe", um die große Freiheit zu ermessen, mit welcher da verfahren wurde. Und wie viel Lärm hat man mit dem „Choral nach den Handschriften" gemacht! Es war aber vorauszusehen, und die Fortsetzung wird noch viel weniger den Verheißungen entsprechen, wenn ähnliche Grundsätze maßgeblich bleiben. Wie kommt es endlich, daß früher alle, aber nur die mit alten Handschriften übereinstimmenden Editionen gut sein sollten, jetzt nur eine erheblich abweichende als die allein gültige gepriesen wird? Gebe man auf diese sich aufdrängenden Einwürfe erst einmal eine befriedigende Antwort. Dann zeige man in gerechter und verständiger Weise, daß Dechevrens sich bei seiner zweiten Übertragung zu große Freiheiten gestattet hat. Das wird willkommen sein und die Sache fördern. Von dem Romanusbuchstaben x behauptet P. Vivell (a. a. O.), er könne keinen Ruhepunkt bedeuten; Notker aber schrieb im 10. Jahrhundert: „Er verlangt, daß gewartet werde." Solche Zeugnisse müssen beharrlich weichen, wenn sie einer Überzeugung der Schule von Solesmes zu widersprechen scheinen. Mocquereau O. S. B. hatte geglaubt, wegen des Romanusbuchstabens t annehmen zu müssen, der Ton vor dem Quilisma sei lang. — „Die Dehnung tritt ja erst auf dem Quilisma ein", sagt dagegen P. Vivell. Nun hat doch Notker im 10. Jahrhundert geschrieben, daß der Buchstabe t ein „Hinziehen und Anhalten" bezeichne (trahere vel tenere debere testatur); dagegen hat kein Alter gesagt, das Quilisma selbst (d. h. nach P. Vivells Auffassung, die Ziernoten des Quilisma) würde gedehnt. Den Zeugnissen gehen immer die eigenen Theorien vor. Wie künstlich er seine Anschauung über das Quilisma begründet, werden wir unten sehen. Genau ebenso spricht P. Vivell darüber ab, daß Mocquereau mit anderen in der Virga mit dem Strichlein eine gedehnte Note erkennt.[1]) An der Stelle, auf die wir eben verwiesen, wird sich zeigen, wie Vivell an einem Zeugnis Guidos von Arezzo über dieses Strichlein vorbeizukommen sucht.

Es bleibt aber außerdem noch das Zeugnis des Anonymus Vatikanus, der von einer „gedehnten" Note (producta) spricht, die sein Glossator ausdrücklich als die Virga mit dem Strichlein kennzeichnet. Es bleibt das Zeugnis Hucbalds im 10. Jahrhundert, der sagt, er bezeichne in einem vorgeführten Beispiel noch die kurzen Noten durch Punkte, die langen durch ein Strichlein, obwohl die beigesetzte Begleitstimme wegen ihrer Langsamkeit den Rhythmus nicht mehr zur Geltung kommen lasse. P. Vivell sagt dazu nur, es handle sich dort um die Diaphonie (die erste unbehilfliche Art der Mehrstimmigkeit), nicht um den Choral, und damit ist's gut. Jeder weiß aber, daß die Diaphonie nur zur Choralmelodie eine zweite Stimme setzte, und jeder sieht, daß Hucbald sagt, die Diaphonie lasse den Rhythmus nicht zu Gehör kommen. Für die Diaphonie sind jene Zeichen zwecklos. Es stehen also die Punkte und Strichlein als Zeichen der kurzen und langen Töne in der Choralmelodie. (S. die Behandlung dieser Stelle „Jahrbuch 1905, S. 108.) Alles wird abgeleugnet; ist aber das bei augenfälligen Wahrheiten wissenschaftlich?

Wie die Buchstaben und das Strichlein an der Virga als Dehnungszeichen trotz der alten Zeugnisse verworfen werden, so kämpft P. Vivell auch beharrlich gegen den Punkt als Kürzezeichen und gegen die einfache Virga als Zeichen eines im Verhältnis zum Punkt längeren Tones. Was Hucbald vom Punkte sagt, hörten

---

[1]) Auch die Paléographie von Solesmes bezieht die genannten Romanusbuchstaben und das Strichlein am Kopf der Virga und den verlängerten Punkt (—) auf die Tondauer (I. 111). Man sieht, wie gründlich P. Vivell mit allem aufräumt. Die Rhythmusfrage ist es nicht zum wenigsten gewesen, die jüngst die Schule von Solesmes mit sich selbst entzweit hat und vermutlich noch weiter entzweien wird. Denn so durchgreifend wie P. Vivell wollen nicht alle mit den alten Zeugnissen und den Handschriften brechen. Im I. Band der Paléographie hieß es S. 11: Die Neumen von St. Gallen hätten noch nicht alle Geheimnisse, die sie enthielten, verraten, zumal rücksichtlich des Rhythmus. Jetzt will man daran nicht mehr gedacht wissen, ja möchte gern, wenn es anginge, das Ansehen der St. Galler Handschriften herabsetzen — weil sie und ihr Rhythmus unbequem werden, nicht aber weil etwa neue Entdeckungen darauf geführt hätten.

wir eben; früher, was der Anonymus Vatikanus sagt. Ein Anonymus von Monte Kassino aber spricht von der Wiederholung eines Tones (wie in der Psalmodie) und behauptet dann, der Punkt bedeute hier einen kurzen, die liegende Virga einen langen Ton. Remigius von Auxerre (9. Jahrhundert) sagt, daß die Tonzeichen, die er allgemein Virgulä nennt, erkennen lassen, ob man es mit dem paarigen Rhythmus oder mit dem unpaarigen, d. h. mit dem Daktylus oder mit dem Jambus zu tun habe. (S. Jahrb. 1905, S. 100.) Allein „mensurale Zeitwerte", sagt P. Vivell, „sind in der ganzen Choralliteratur des frühen und hohen Mittelalters ein Unikum, wenn der Anonymus Vatikanus wirklich von solchen sprechen sollte."

„Mensurable Zeitwerte" hat doch auch Hucbald (10. Jahrhundert) im Auge, wenn er dringend mahnt, man solle kurze Töne immer wirklich kurz, lange aber immer gleichmäßig lang singen und so dem Gesange ein festes Ebenmaß geben. Dieses Ebenmaß heiße mit einem griechischen Namen Rhythmus, mit einem lateinischen Numerus (Zahlmaß): „denn jede Melodie muß doch sicher nach Art der poetischen Versmessung sorgfältig mensuriert werden." (Migne 132, 1039 f.) Berno von Reichenau (11. Jahrhundert, Migne 142, 1114 f.) spricht sich ebenso eingehend und deutlich darüber aus: „Mit wachsamer Sorge ist darauf zu achten, wo die Töne eine gesetzmäßige Kürze haben, und wo ihnen eine längere Dauer zuzumessen ist, damit man nicht eilfertig und ganz kurz vortrage, wo die Vorschrift der Meister einen längeren und gedehnteren Vortrag angesetzt hat. Jene aber verdienen kein Gehör, die behaupten, es habe keinen Grund, wenn wir beim Gesang nach gemessener Berechnung den Tönen bald eine kürzere bald eine längere Zeitdauer geben." (Solche Ansichten hörte man also schon am Ende des 11. Jahrhunderts aussprechen, und Berno muß dagegen die Autorität der alten Meister anrufen.) „Wenn schon jeder Grammatiker es rügt, falls man in einem Verse dort eine Silbe kürzt, wo sie gedehnt werden muß, obwohl da keine andere, in den Silben liegende Ursache die Dehnung erheischt, sondern eben nur die Vorschrift der Alten: warum sollte nicht um so mehr die musikalische Kunst, der die gesetzmäßige Abmessung der Töne und das schöne Zahlverhältnis zu eigen gehören, darob zürnen, wenn du nicht nach Maßgabe der betreffenden Stelle das schuldige Dauermaß einhalten wolltest? . . . Wie also in einem Gedichte der Vers sich durch eine feste Abmessung der Füße gestaltet, so setzt sich eine Melodie durch eine angemessene und übereinstimmende Verbindung von kurzen und langen Tönen zusammen, und der Geist findet dann wie bei einem richtig abfließenden Hexameter an dem Klange selbst seine Freude. Wenn dagegen im vorletzten Fuß des Hexameters ein Spondeus, im letzten ein Daktylus zugelassen wird, oder wenn einer bei der zweiten lateinischen Konjugation die drittletzte Silbe, z. B. dócete, mit dem Akut spricht, oder in der dritten Konjugation die vorletzte mit dem Zirkumflex, z. B. legîte, so fühlt sich das Ohr durch die ungewohnte Aussprache verletzt: in gleicher Weise wird bei einem Gesang, der nach dem Vorgang der Alten eine gehörige, wohlbemessene Fügung der Töne aufweist, die aus Seele und Leib harmonisch gefügte Natur des Menschen hoch befriedigt, umgekehrt aber des Vergnügens, welches das Hören sonst gewährt, durch ein fehlerhaftes Tongefüge beraubt." Soweit Berno. Sind also „mensurable Tonwerte in der gesamten Choralliteratur des frühen und hohen Mittelalters ein Unikum?"

Es ist schon oft dagegen bemerkt worden, daß umgekehrt die Gleichwertigkeit der Choralnoten vor dem 12. Jahrhundert von keinem Schriftsteller erwähnt wird; einen irgendwie annehmbaren Gegenbeweis, aus einer einzigen Stelle, bleibt P. Vivell schuldig. Von langen und kurzen Choralnoten im allgemeinen reden dagegen auch sonst die Schriftsteller wiederholt. Um an solchen Stellen vorbeizukommen, hat P. Vivell neue Längen entdecken wollen (Strophikus, Ornament des Quilisma, Ornament bei einer Art des Klimakus, den Pressus), welche sämtlich durch die Zeugnisse der Alten nicht belegt werden können, sondern auf allerlei kühnen Kombinationen beruhen. Drei Formen der langen Note verzeichnet der Anonymus Vatikanus,



aber keine von denen des P. Vivell; der Anonymus von Monte Cassino und Hucbald sprechen auch von anderen Längen. Doch — es muß wahr sein, was die Greg. R. 1905, S. 91, schreibt, daß die Mensuralisten für alle unzähligemal vorgebrachten Gegenbeweise unzugänglich sind. Der Schreiber dieses darf aber getrost alle, welche seine Ausführungen gelesen haben, zu Zeugen nehmen, daß er nur für leere Behauptungen unzugänglich ist, dagegen die kleinsten Gegengründe, weit über das Verdienst vieler hinaus, berücksichtigt, und daß er mit bestimmten, greifbaren Gegengründen, nicht mit einem subjektiven Dafürhalten gestritten hat.[1])

P. Vivell ist seiner Sache so sicher, daß er, wie nach vielen errungenen Siegen, die Gegner oder deren System, den Mensuralrhythmus des Chorals, in einem eigenen Artikel belachen zu dürfen glaubt (Gregorius-Blatt 1905 S. 159 ff. und wieder Chrodegang 1905, S. 90). Er stellt da die Lesarten verschiedener Handschriften zusammen, um darzutun, daß sie rhythmisch weit voneinander abweichen. Unglücklicherweise beweist dasselbe Beispiel, das er doch gewiß sorgfältig ausgesucht hat, wie verschieden auch die Melodie erscheint, wenn man mehrere, zumal örtlich weit voneinander entfernte Antiphonarien zusammenbringt. Von zehn Melodiemotiven oder Teilmotiven werden in der gebotenen Probe vier ungleich intoniert. Man lasse also nur diesen Introitus nach den verschiedenen Büchern zu gleicher Zeit absingen, so wird sich zeigen, ob die Verschiedenheit des Rhythmus oder der Melodie den größeren Wirrwarr anrichtet. Gleich zu Anfang wird ein Sänger mit einem kräftigen F einsetzen, während die anderen E singen; drei Sänger wiederholen sodann das E, bevor sie zum F übergehen, und haben drei Noten zu singen, während die anderen zwei vortragen. Nach der Rhythmisierung P. Vivells sind aber alle diese Noten an Dauer gleich. Da geht also in seiner Voraussetzung nicht nur die Melodie in die Brüche, sondern der Rhythmus der Schule von Solesmes nicht minder. So kommt der Herr Verfasser des Artikels, der die Gesangprobe veranlaßt hat, selbst aus dem Regen in die Traufe. Er konnte das voraussehen! Ist nun aber da Grund, über den mensurierten Rhythmus zu lachen?[1])

Es ist doch zum voraus klar, daß die Handschriften aus Italien, Deutschland und Frankreich nicht in allem übereinstimmen können, weder in der Melodie noch im Rhythmus. Wäre das der Fall, so brauchte die päpstliche Kommission nicht so lang, nur um die Melodie, mit Ausschluß des Rhythmus, festzustellen; ja eine solche Kommission wäre höchst überflüssig. Allein sie weiß recht wohl, wieviel ihr die Differenz der Melodie in den ältesten Handschriften zu arbeiten gibt.

P. Vivell würfelt, um zum Ziele zu kommen, die verschiedensten Notenschriften, lombardisch, aquitanisch, fränkisch, durcheinander. Hatte er denn keine Ahnung davon, daß er in die Irre gehen werde, wenn er alle über denselben Leisten schlage? Man braucht die Notenschriften nur nebeneinander zu legen, um mit einem Blicke zu erkennen, daß da nicht genau dieselben Grundsätze der Neumierung zu Grunde liegen. Diese Systeme müssen erst besser studiert werden, ehe man sie in der vorliegenden Weise zusammenrückt.

Die Wahrheit ist, daß man aus den ältesten Handschriften weder die Melodie

[1]) A. a. O. werde ich der „Vertreter Dechevrens für Deutschland" genannt. Damit man den etwas merkwürdigen Ausdruck nicht mißverstehe, will ich ein für allemal erklären, daß ich P. Dechevrens persönlich nicht kenne, daß ich keine Ordenssache vertrete (die es in dieser Sache nicht gibt) und nur ganz vereinzelt etwas auf Anregung eines Ordensgenossen geschrieben habe.

[1]) Wenn wir die Rhythmisierung der Schule von Solesmes annehmen, so singen die drei ersten Sänger die erste Silbe melodisch und rhythmisch wie folgt:



Während also I und III E singen, singt II F; während III auch zu F übergeht, beharrt I auf E; es kommt aber I erst zu F, wenn die beiden anderen schon weitergehen und D singen. Natürlich setzt nun I (und mit ihm noch zwei andere) mit D ein, wenn die übrigen zu G fortschreiten. — So verläuft die Gesangprobe unter P. Vivells Leitung! Damit habe ich nur seine Auslegungsmethode an dem von ihm selbst gewählten Beispiel genau nachgeahmt.

noch den Rhythmus zusammensingen könnte, ehe zuvor eine einheitliche (kritische) Redaktion vorgenommen wäre, und ehe man sich, so lange die verschiedenen Zeichen angewendet würden, über die Bedeutung derselben im einzelnen verständigt hätte. Dieser Schluß ist ein Fehlschluß: Es gibt allerhand rhythmische Varianten in den Handschriften, zumal wenn sie verschiedenen Ländern angehören; darum hat ein abgemessener Rhythmus nie existiert. Gerade so kann man schließen, daß auf die Melodie kein Verlaß ist, weil sie in den Handschriften variiert. Wie sehr eben dies schon im 11. Jahrhundert der Fall war, daran muß man P. Vivell immer wieder erinnern. Der gefeierte Guido schreibt: „Es gibt soviel Antiphonarien, als Gesanglehrer an den einzelnen Kirchen sind." (Migne 141, 413.) Cotton aber sagt (Migne 150, 1423): „Jeder singt die Neumen nach Belieben höher oder tiefer, und dort, wo du einen Semiditonus erklingen lässest, macht ein anderer einen Ditonus oder eine Quint daraus, und wäre noch ein Dritter da, so wiche er von euch beiden ab." Und Cotton betont ausdrücklich, daß auch Meister Trudo und Meister Albinus und Meister Salomon und „alle in der Welt" in der Melodie so voneinander abwichen.[1])

Bekanntlich liegt den Choral-Mensuralisten viel daran, einen dreifachen Dauerwert der Choralnoten nachzuweisen. Demgemäß erkennen sie in der Virga (dem Akut) mit dem Strichlein darüber oder daran die eigentlich lange Note im Gegensatz zum Mittelwerte, der einfachen Virga, und zu der eigentlichen Kürze, dem Punkte. Ein Hauptgrund für die Ansicht über die Virga mit dem Strichlein wird in einer Stelle Guidos von Arezzo gefunden: Microl. 15, bei Migne P. L. 141, 394. Der Schriftsteller unterscheidet hier in jeder Melodie sogenannte musikalische Silben (eine oder wenige Noten), Abschnitte oder Teile (eine oder mehrere „Silben") und endlich vollständige Sätze. Dann fährt er fort: „Diesbezüglich ist zu merken, daß ein ganzer Abschnitt eng zusammenzuschreiben und entsprechend vorzutragen ist, eine Silbe aber noch enger; es kann aber das Anhalten, d. h. die Dehnung des Schlußtones, die bei der Silbe kaum merklich, beim Abschnitt größer und beim Satz am längsten ist, als Merkzeichen für diese Gliederung dienen, und so ist erforderlich, daß der Gesang gleichsam nach Versfüßen taktiert werde, und der eine Ton im Verhältnis zum anderen eine doppelt so lange oder doppelt so kurze oder eine „zitternde" Dauer habe, d. h. eine schwankende Dehnung, die wir als lang bisweilen durch ein dem Tonbuchstaben beigesetztes Strichlein bezeichnen." Die Mensuralisten sagen also: Hier finden wir drei Tonwerte angegeben, einen kleinsten, einen längsten und einen dritten mittleren, von dem es heißt, er habe eine morula tremula, eine zitternde, schwankende Dauer, die weiter als eine wechselnde Dehnung des Tones erklärt wird, und bei der öfters ein Strichlein am Notenbuchstaben (littera als „Note" aufgefaßt) die Länge anzeigt.

Die Gegner des Mensuralismus sehen in der „Doppellänge" nur die bekannte Schlußverlängerung am Ende der musikalischen Sätze, in dem doppelt so kurzen Tone die gewöhnliche als kurz vorausgesetzte Choralnote. Diesmal kommt es uns nur auf die Auslegung der tremula an. Hören wir darüber P. Vivell (Greg. Rundschau 1905, S. 148 ff.). Er möchte in der tremula das Quilisma erkennen, d. h. (in seinem Sinne) die Schleifnote, welche im Intervall der Terz zur Virga hinüberführt. Also 1) diese Schleifnote ist nach P. Vivell lang; von der Verlängerung der Virga dagegen ist bei Guido nicht die Rede. 2) Das Zeichen der Verlängerung ist nicht der Note oder Neume angefügt, sondern dem „Tonbuchstaben" im engeren Sinne, d. h. Guido hat Melodien vor sich, die mit Buchstaben, statt mit Neumen geschrieben

[1]) Auf Grund solcher Angaben ließe sich auch eine heitere Gesangprobe mit den vereinigten Chören der Meister Trudo, Albinus und Salomon abhalten. Wer übernimmt die Direktion? — Ich meine, wir tun besser, die Sache ernst zu nehmen und mit Gründen statt mit Späßen zu streiten! Unterscheiden wir vor allem von den älteren reinen Akzentneumen die durch formelle Entartung entstandenen Systeme, in denen die Punktneumen um sich greifen oder gar vorherrschen (qui sont des fruits d'altération et de dégénérescence, Paléogr. I S. 125).

waren, nämlich den Kodex „bilinguis"[1]) von Montpellier. 3) In diesem aber wird das Quilisma zum Zeichen der Verlängerung mit einem *Strichlein*, nämlich einem Schlängelchen, dem gewundenen Zirkumflex (~) bezeichnet. — Diese Punkte haben wir zu prüfen. Wir glauben aber, daß sie mit soviel Fragezeichen zu versehen sind, daß die ganze (völlig neue) Erklärung durchaus hinfällig wird.

Zu 1). Warum gerade ein Schleifton, ein bloßes *Ornament*, verlängert werden solle, da doch für die *eigentlichen Melodienoten* als durchgreifende Regel die Kürze angesetzt wird, ist kaum zu erkennen. Dom Pothier schreibt (Kienle, Der gregorianische Choral S. 93): „Das Quilisma ist ein tremulierender, aber kein verlängerter Ton." Eine Ziernote als solche gilt überhaupt als *verhältnismäßig* sehr kurz. Nirgends wird auch vom Choral bezeugt, daß eine Ziernote lang sei. Es scheint ferner nicht einmal berechtigt, unter der Neume, welche die Alten Quilisma nennen, nur gerade die Schleiftöne *ohne die folgende Virga* zu verstehen. Freilich, wenn man das Eigentümliche dieser Neume zum Unterschied von anderen beschreiben will, so sagt man natürlich: „Es ist eine tremulierende Note, welche . . .", ohne die allbekannte Virga besonders zu erwähnen. Aber in den Neumentabellen der Alten und so auch in denen bei Pothier (Gregorianischer Choral) gehört die Virga als regelrechter Bestandteil mit zur Neume, die Quilisma heißt. Der Anonymus Vatikanus und sein Glossator schließen sich an. Ersterer sagt, das Quilisma setze sich aus drei Notenstufen zusammen, aus zwei Kürzen (vielleicht Auffassung der späteren Zeit, etwa vom 12. Jahrhundert an) und einem Akut; der Glossator seinerseits zeichnet auf dem Rand nicht das Ornament für sich allein, sondern mit der Virga. Also wird man, wenn von der Verlängerung des Quilisma die Rede ist, eher die Verlängerung der Virga zu verstehen haben. Dazu kommt, daß es sehr zweifelhaft ist, ob überhaupt die tremula bei Guido das Quilisma bedeute; meine Gründe dafür habe ich öfter dargelegt, gestehe aber gern, daß die Deutung der tremula Schwierigkeit macht. Genug, Aribo, der Kommentator Guidos sagt wirklich, „*wie er glaube*, sei die tremula Guidos das Quilisma." Lassen wir es also hier dabei, obschon der alte Kommentator seiner Sache auch nicht sicher zu sein scheint. Er fügt indes die Neume selbst bei, aber auch *nicht ohne die Virga*. Mindestens ist es daher nicht bewiesen, daß die Verlängerung nicht diese Virga, sondern den Schleifton angehe. In den Handschriften findet sich das Quilisma als Neume bald mit bald ohne das Strichlein an der Virga häufig vor; warum sollte also Aribo das Strichlein auf etwas anderes als die Virga bezogen haben? Die Verzierung selbst erscheint in den Neumenbüchern nie mit einem Zeichen. Warum schrieb Aribo statt der Neume nicht den Buchstaben mit dem Zirkumflex darüber? Für den zu führenden Beweis ist jedenfalls die Voraussetzung wesentlich, daß nicht die Virga, sondern die Verzierung verlängert werde. Wenn P. Vivell das behauptet, so muß er es gegen alle diese Gründe ganz eigens *beweisen*.

Zu 2) Über dem Schleifton selbst findet sich das Zeichen, wie gesagt, in der Neumenschrift nie. P. Vivell sucht also zu zeigen, daß Guido nicht von der Neumenschrift, sondern von der Buchstabenschrift rede, die ja manchmal angewendet wurde. Von vornherein ist es nicht wahrscheinlich, daß die Buchstabenschrift eine Zeitdauer angeben sollte, welche die Neumenschrift nicht bezeichnete; denn jene kümmert sich sonst um die Bezeichnung von Lang und Kurz nicht und ist nur zu melodischen Zwecken erfunden worden. Tatsächlich findet sich aber, sagt Vivell, im Kodex von Montpellier das Quilisma mit einer kleinen geschlängelten Linie versehen. Aber erstens *immer* (soviel bekannt); nach Guido und Aribo aber ist das Quilisma bald lang bald kurz (varium tenorem habet). Also kann diese kleine Linie der Handschrift von Montpellier nicht das Längezeichen sein. Ferner ist es etwas kühn, in der geschlängelten Linie die *horizontale* Gui-

[1]) Der Name „zweisprachig" ist musikalisch, von einer doppelten Notation durch Neumen und Buchstaben zu verstehen. Warum wird denn aber beharrlich bilinquis gedruckt?

das wiederzuerkennen. Hingegen weist diese Form eher darauf hin, daß jenes Zeichen den gleichsam gewundenen, zitternden Ton des Quilisma als solchen, nicht in bezug auf seine Dauer kennzeichne. Darum steht es auch bei jedem Quilisma, steht aber in der Neumenschrift nicht, wo die Schleiftöne selbst geschlängelt notiert sind.[1]) Ich wiederhole: zum allermindesten ist, was P. Vivell beibringt, kein Beweis, sondern das Gegenteil so gut wie erwiesen. Hat er aber wenigstens dargetan, daß Guido wirklich von irgend einer Buchstabenschrift rede. Er stützt sich auf den anscheinend guten Grund, daß Guido sagt, es werde das Strichlein dem Noten b u ch s t a b e n (littera) beigefügt. Die Mensuralisten nehmen hier littera einfach als Benennung des Tones, wie wir sagen: c und d singen oder spielen. Geht das an? Der Gebrauch des Wortes littera = Buchstabe in dem Sinne von Ton, Note ist von mir klar erwiesen worden. Zunächst für das 12. Jahrhundert aus der Præfatio (S. Bernardi) de correctione Antiphonarii, wo mehrfach littera für Ton oder Note steht, z. B. am Schluß: „Der Umfang der siebenten Tonart schließt bei demjenigen Tone ab (pausat in ea littera), mit dem die Tonart niemals anfängt, was überhaupt ganz unstatthaft. Denn jede Tonart muß mit denjenigen Tönen (litteris) endigen, mit denen sie häufiger anfängt.“ Guido selbst aber schreibt De ign. cantu (M. 141, 425): „Wenn man die Töne (litteras), die jede Neume hat, auf dem Monochord erklingen läßt...“ Ja, aus der Stelle selbst, von der wir handeln, ist der Gebrauch nachzuweisen. Wie anfangs gesagt wurde, heißt es dort, eine musikalische „Silbe“ könne aus einem, zwei oder drei Tönen bestehen, und diese werden ausdrücklich mit „Buchstaben“ verglichen; wenn nun das erwähnte Strichlein in den Handschriften, wie es tatsächlich der Fall ist, mit Neumen von ein, zwei oder drei Tönen verbunden wird, so kann Guido ganz natürlich fortfahren, es werde dem Buchstaben, d. h. der Neume angehängt. In den Aliæ Guidonis Reg. heißt es mit Beziehung auf das Monochord (Migne 141, 415): Vox vel littera c; also liegt die Vertauschung von Ton und Tonbuchstabe den Alten sehr nahe. Noch mehr; schon in den Notker Balbulus zugeschriebenen Octo modi „klingt“ der achte „Buchstabe“ doppelt so hoch als der erste Buchstabe (Migne 131, 1175). Da die „Buchstaben“ klingen, so sind sie offenbar Töne.“ Der Sprachgebrauch littera = „Ton“ ist somit klar erwiesen für das 10., 11. und 12. Jahrhundert. Mit Unrecht wird daher als sicher vorausgesetzt, Guido habe in diesem Kapitel eine Buchstabenschrift vor sich gehabt. Das erhellt auch aus folgenden Umständen. Guido will klar machen, daß der Musiker wie der Dichter zum voraus bestimmen müsse, welches die rhythmischen Grundverhältnisse seiner Arbeit sein sollen, und fügt bei, das lasse sich besser mündlich (an vorliegenden Melodien) als schriftlich klar machen. Daraus geht hervor, daß Guido an die Neumenschrift denkt, weil die Buchstabenschrift die hier gemeinten rhythmischen Verhältnisse nicht anzeigt. Weiter schreibt Guido, daß es daktylische, spondeische und jambische Neumen gebe; das kann man an der Buchstabenschrift nicht ablesen. Vivell sucht die Daktylen und Spondeen im Text (Greg. Ges. S. 88). Aber 1. wo bleiben die von Guido erwähnten Jamben, die Vivell auf seinem Wege nicht finden kann? 2. erscheinen diese Versfüße als solche wirklich in der Melodie, die nur einen gleichen Dauerwert der Noten kennt und ohnehin im melismatischen Gesang nur gelegentlich den Tonverhältnissen des Textes sich anschließt? Wenn ferner am Schluß des Kapitels ein Beispiel für die liqueszierenden Töne gegeben wird, so hat, wie P. Vivell sagt, unter den ihm zu Gebote stehenden vier Abschriften eine die Neumenschrift, die anderen gar keine Zeichen. P. Vivell meint nun, Guido müsse doch im Original die Buchstabenschrift angewendet haben, weil sonst das Liqueszieren

[1]) Wahrscheinlich bedeutet das Zeichen ~ nicht einmal den Zitterton als solchen, sondern ist das so oft vorkommende Zeichen der Kürzung in nicht vollständig ausgeschriebenen Wörtern und steht deshalb über den B u ch s t a b e n. Die Schreibweise d e f ist verkürzt aus d es e f und wird darum d ẟ f geschrieben. Das scheint mir eine ganz einfache Erklärung der Sache; dieses Kürzungszeichen ist dann zugleich für die wirklich notierten Töne Bindungszeichen und steht deswegen vielfach oder meistens nicht über e i n e m Buchstaben, sondern zwischen zweien.

doppelt bezeichnet wäre, nämlich einmal deutlich genug in den Neumen und dann noch, wie in diesem Kapitel gesagt ist, durch einen Punkt. Das läßt sich hören; aber Guido sagt ausdrücklich daß dem „Tone" (voci), nicht dem „Buchstaben" der Punkt untergestellt werde. Es finden sich aber auch Neumentabellen (s. Pothier-Kienle S. 65), in denen dem Neumenzeichen des liqueszierenden Tones ein Punkt beigeschrieben ist. Es bleibt also zweifelhaft, ob es nicht in Guidos Autograph ebenso war. Es konnte um so eher geschehen, als Guido beifügt, es sei oft besser, den Ton nicht zerfließen zu lassen; wo es also doch geschehen sollte, mochte er ein besonderes Zeichen dafür bei der Neume anbringen. Bewiesen ist somit noch immer nicht, daß dem Guido in diesem Kapitel die Buchstabenschrift, etwa der Handschrift von Montpellier vorlag. (In diesem Kodex stehen die Töne doppelt bezeichnet, durch Neumen und durch Buchstaben.[1])

Es wird hiefür noch weiter geltend gemacht, daß Guido in diesem Kapitel zweimal sage, es seien die Gliederungen der Melodie auch räumlich auseinander zu halten; dieses aber geschehe in dem genannten Kodex. Aber dasselbe Verfahren wird in manchen Handschriften, teilweise in allen eingehalten, worauf schon Dechevrens wiederholt aufmerksam gemacht hat. Endlich wird noch ein anderes Zeichen im Kodex von Montpellier zum Vergleich mit Guido herangezogen. Es ist die Darstellung der Reperkussionsnoten durch die Verbindung eines Gravis mit dem Akut, nach Vivell in der Form des unten abgerundeten Podatus. Dieses Zeichen steht nämlich im Kodex von Montpellier, wenn ein Ton einer Gruppe verdoppelt werden soll, über dem einfach geschriebenen Buchstaben; es wird aber sonst in den Handschriften nicht gefunden. Dies ist ja bemerkenswert; ob aber durchschlagend? Eines erregt das stärkste Bedenken: Guido sagt, daß die Wiederholung desselben Tones sowohl eine Erhebung als eine Senkung (elevatio vel depositio) zu enthalten scheine, je nachdem crescendo oder decrescendo gesungen werde. Jenes Zeichen (Gravis + Akut) bedeutet aber nur ein crescendo; bis also auch das Zeichen für decrescendo, also dasselbe Zeichen auf den Kopf gestellt, im Kodex von Montpellier aufgewiesen wird, bleibt die Bezugnahme Guidos auf diese Handschrift zweifelhaft. Übrigens kann in der Buchstabenschrift das genannte Zeichen, das dem auf unserem geschriebenen ŭ wesentlich gleich ist, einfach ein konventionelles Zeichen für die Wiederholung (Reperkussion) ohne weitere Bedeutung sein, und da die Buchstabenschrift sonst nichts als eben die Tonhöhe bezeichnet, so ist diese Auslegung an und für sich wahrscheinlicher. Indes widerlegt P. Vivells Erklärung des Zeichens und seiner Bedeutung ihn selber. P. Vivell hat früher Guidos Worte von einem decrescendo erklärt (Der greg. Ges. S. 101 f.), er tut es merkwürdigerweise auch jetzt, obschon das Zeichen (Gravis + Akut) ein crescendo bezeichnet. (Gregor. Rundschau S. 165). Nach der eigenen Erklärung Vivells (an beiden Stellen) paßte also bei der entsprechenden Tonfigur, nämlich dem Pressus, das darüberstehende Zeichen nicht, und es folgt vielmehr, daß es etwas anderes bedeutet, nämlich die bloße Wiederholung. Übrigens geht aus Guido gar nicht hervor, daß Gravis und Akut (verbunden) nur ein Zeichen bilden sollen, sondern eher, daß man sie überhaupt verwendete, gleichviel ob getrennt oder nebeneinander, so oft man das forte oder das piano näher angeben wollte; der Fall bei der Tonwiederholung des Pressus war dann nur ein Einzelfall aus vielen.[1])

[1]) Die liqueszierende Ornamentneume ist aus einem Punkt entstanden; die Beisetzung des Punktes konnte also bedeuten, daß die ursprüngliche Note, ein ungeschweifter Punkt, im Gesang wieder hergestellt werden solle. — Es gibt Abschriften, die an letzterer Stelle Buchstaben verzeichnen; einen Punkt bei den Buchstaben hat man aber noch nicht gefunden.

[1]) P. Vivell hätte auch darauf aufmerksam machen sollen, daß der zweite Strich seines Zeichens, der Akut, durchaus nicht immer so hoch hinaufgeht wie sonst der Akut, daß dagegen das Zeichen sehr oft völlig identisch ist mit dem Zeichen für den liqueszierenden Epiphonus, in welchem Vivell den Punkt wiedererkennt, den er in den Handschriften Guidos vergebens sucht (◡ oder ⌒). Es kann dies aber auch der bekannte Verbindungsbogen sein; er würde anzeigen, daß das Ornament der liqueszierenden Note mit dieser aufs innigste

Damit ist nun auch die dritte (unentbehrliche) Voraussetzung P. Vivells hinfällig, daß der Zirkumflex in der Handschrift von Montpellier eine Tonverlängerung bezeichnen solle. Dies kann schon deshalb nicht richtig sein, weil das Zeichen, soviel bekannt, bei jedem Quilisma steht, nach Guido und Aribo aber eine Verlängerung nur „mitunter" eintrat. Es ist ohnehin schwer, in der geschlängelten Linie (~) die von Guido erwähnte horizontale (virgula plana) wiederzuerkennen. Obendrein erscheint das gleiche Zeichen in derselben Handschrift bei einer Art des Klimakus, welcher die entgegengesetzte Bewegung hat. P. Vivell muß nun folgerichtig auch hier einen langen Ton annehmen, während von vornherein eher eine rasche Ausführung anzunehmen wäre. Jedenfalls handelt es sich bei Vivell um Voraussetzungen, denen mindestens ebenso wahrscheinliche entgegengestellt werden können.

Im ganzen ist der Beweis doch gar zu schwach für die Annahme, daß Guido den Kodex von Montpellier oder einen derselben Familie gekannt habe. Ich weiß überhaupt nicht, ob man beweisen kann, daß er die Buchstaben des Alphabets zur Notierung von Melodien jemals gebraucht habe, obwohl er sie gleich anderen zur Bezeichnung der Töne auf dem Monochord verwendete. Was nun aber die Umdeutung der Stelle anlangt, von der wir ausgegangen, so erregt sie, wie gezeigt, noch soviel andere Zweifel, daß sie als unannehmbar angesehen werden muß. Warum lassen wir es nicht bei der Auslegung, welche P. Vivell selbst in den Handschriften eben dieser Stelle beigefügt findet (Gregor. Rundschau 1905, S. 164)? Die eine fügt dem Texte eine Virga mit einem Strichlein am Kopfe bei. Es hat allerdings eine spätere Hand dieses Zeichen hinzugeschrieben; aber es ist immerhin ein älteres Zeugnis für die Auslegung, welche die Mensuralisten aus den bloßen Worten herausgelesen haben. Auch die zweite Handschrift verdeutlicht die Stelle nicht etwa mit einem Buchstaben und dem Zeichen aus der Handschrift von Montpellier, sondern mit einem horizontalen Strichlein (das nach Guido der Virga anzufügen ist). Das Strichlein ist an beiden Enden durch eine ganz kleine Linie scharf abgesetzt (⊢⊣); dies genügt Vivell, um zu behaupten, so sei das Strichlein der Virga in den Handschriften nicht. Auf alle Fälle paßt auf dasselbe die Benennung bei Guido „horizontales Strichlein" weit besser als auf die geschlängelte Linie, die Vivell in Vorschlag bringt. Ja, wer kann dem beschriebenen Zeichen eine andere Bestimmung vernünftigerweise zuschreiben, als die, eine horizontale Linie zu sein? Daß die Enden scharf abgesetzt sind, hat darin seinen Grund, daß das Zeichen hier nicht in laufender Schrift vorkommt, sondern vereinzelt und für sich allein geschrieben wurde.

P. Vivell fügt zu diesen Auslegungen in den Handschriften bei: „Diese sich widersprechenden Zeichen stellen sich als leere Mutmaßungen der Kopisten dar." Aber wenn er selbst auf jedem Schritt seine „Mutmaßungen" beimischt, weil er ohne sie nicht weiterkommt, so sollte er nicht so rasch über die Kopisten aburteilen. Von den „Mutmaßungen" derselben wußten die Mensuralisten nichts und haben doch bestimmt behauptet, es sei im Text Guidos trotz des anfangs auffallenden Ausdrucks „Notenbuchstaben" (littera) von einem Strichlein die Rede, das der Virga angehängt werde. Eine merkwürdige Übereinstimmung von alten und neuen „Mutmaßungen"! Was für ein „Widerspruch" aber soll denn darin liegen, wenn der eine Kopist die Virga

zu verbinden sei. Diese naheliegende Erklärung ist besser als die Voraussetzung, man habe durch solche Zeichen der Neumenschrift nachhelfen wollen; nein, man wollte, wenn nicht alles täuscht, der rhythmisch unvollkommenen Buchstabenschrift, in der die Zeichen wirklich stehen, dadurch aufhelfen. Auch das Zeichen der Reperkussion wird die enge Verbindung der Noten, die wirklich nötig ist, andeuten. Es nimmt nur zum Unterschied eine andere Stelle ein. Indessen ist die eigentliche Reperkussion, nämlich die Wiederholung der Virga, nicht durch das genannte Zeichen angedeutet; vielmehr wird bei dieser der Buchstabe wirklich zwei oder mehrmal gesetzt, z. B. Paléogr. III. Taf. 190 Zeile 3, 4 und 5. Nur bei Ornamentnoten kommen diese Zeichen zur Verwendung; es scheinen also Merkzeichen für die in Buchstaben nicht auszudrückenden Ziernoten (Strophikus, Cephalikus und Epiphonus) zu sein. Der Zirkumflex hat w.hl meist dieselbe Bedeutung. Damit ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß solche Bindungszeichen gelegentlich auch anders verwertet werden können. Ob es geschehen ist, wird ein genaues Studium der Handschrift lehren.

mit einem Strichlein beischreibt, der andere das charakteristische Strichlein allein, beides zur Erläuterung eines Textes, der von einem dem Notenzeichen anzufügenden Strichlein redet? In der Wahl des Notenzeichens trifft nun der eine Kopist mit der „Mutmaßung" der Mensuralisten überein; der andere spricht sich nicht aus, aber sein Strichlein findet sich in den alten Melodien an der Virga vor — wieder ein merkwürdiges Zusammentreffen! An ein Quilisma haben wohl beide überhaupt nicht gedacht; dies stimmt zu der von mir oft ausgesprochenen „Mutmaßung", daß auch Guido davon nicht rede, sondern daß die tremula nichts anderes ist, als was er beifügt: „das heißt ein Ton von schwankender Dauer."

In Nr. 2 der Greg. Rundsch. dieses Jahres hat P. Vivell die beste Schwierigkeit gegen die Mensuralisten vorgebracht, die mir aus seiner Feder zu Gesicht gekommen ist. Ich gestehe von vornherein, daß mir eine klare Lösung derselben nicht zur Hand ist. Die Schuld liegt aber nicht an mir allein. Es handelt sich um einen handschriftlichen Fund; da hat aber P. Vivell das zur Beurteilung nötige Material nur unvollständig vorgelegt. Wir werden dies sogleich sehen. Ein zweiter Einwurf, den ich ihm machen muß, bezieht sich auf die künstliche Geschraubtheit seiner eigenen Auslegung, ja dadurch widerlegt sie sich selbst, gleichviel ob ich nun die richtige Lösung gebe oder nicht. In dem Kodex 2503 der Wiener Hofbibliothek, fol. 25, finden sich in einer Stelle aus Guido von Arezzo (Aliæ regulæ de ignoto cantu; bei Migne P. L. 141, 416) den wichtigsten Begriffen des Textes zur Erläuterung Neumen übergeschrieben, die dann P. Vivell in seinem Sinne auslegt. Die Stelle lautet in seiner Übersetzung (ich füge nur die lateinischen Worte in der Klammer bei), wie folgt:

„Wie die Töne zerfließen (liqueszieren), und ob sie z u s a m m e n h ä n g e n oder g e s o n d e r t seien, welche Töne a n h a l t e n d (morosæ) oder t r e m u l i e r e n d (tremulæ) oder T o n s p r ü n g e (subitaneæ) seien, oder wie das Gesangstück gegliedert (phrasiert) werde, oder ob der folgende Ton tiefer oder höher als der vorausgegangene sei oder auf gleicher Stufe ertöne, das alles kann leicht an der Figur der Neumen selbst mündlich erklärt werden, wenn diese, wie es sich gehört, sorgfältig geschrieben sind."

Die Mensuralisten haben auch diese Stelle angerufen, um verschiedene Notenwerte im Choral nachzuweisen: es wären da die a n h a l t e n d e n Töne „sehr gedehnte", die p l ö t z l i c h e n (subitaneæ), die Vivell auf Tonsprünge bezieht, „ganz kurze" und die t r e m u l i e r e n d e n (tremulæ) irgendwie „mittelzeitige." Vivell hingegen versteht unter a n h a l t e n d e n Tönen solche, die mehrmals zu derselben Stufe wiederkehren oder auch sich einfach auf der gleichen Stufe wiederholen, unter den t r e m u l i e r e n d e n die Ziernoten des Quilisma ohne weitere Nebenbestimmung, endlich unter den p l ö t z l i c h e n solche, die nicht im Intervall der Sekunde fortschreiten, sondern irgendwie einen Intervallsprung machen. — Nun meine Bedenken dagegen.

Um mit dem letzten zu beginnen, so gibt Vivell keinerlei Beweis dafür, daß die im Text beigefügte Neume wirklich das bedeutet, was er annimmt, nämlich einen sogenannten podatus saliens, der eine oder mehrere Tonstufen überspringt, z. B. c—e oder c—f. Wo kommt dieses Zeichen, in dem gewollten Sinne, vor? Es scheint mir sogar eine ungeheure Willkür in der Voraussetzung Vivells zu liegen. Sehen wir zu.

Zunächst eine Vorbemerkung. Die oben besprochenen Zeichen aus der Handschrift von Montpellier nehmen sich in der photographischen Wiedergabe, wie schon bemerkt, anders aus als in einer, wenn auch im ganzen treuen Nachzeichnung. Bei allen solchen Fragen wäre die Beihilfe der Photographie sehr wichtig, damit jedem die Nachprüfung ermöglicht würde. Ich vermisse sie auch hier, muß also voraussetzen, daß die fraglichen Zeichen aus dem Wiener Kodex diplomatisch genau sind. Das Zeichen für den „Tonsprung" ist nun aber eine schräg aufsteigende Linie, die unten l i n k s und oben r e c h t s einen Ansatz (Punkt oder Strichlein?) hat. Vivell stellt es mit dem Zeichen der Quadratschrift für den springenden podatus auf gleiche Linie.



Geht das an? Die gewöhnlichste Quadratschrift hat ja zwei deutlich geschriebene Quadratnoten auf der linken Seite an dieser Linie. Wie kann man aber überhaupt ein Zeichen der Neumenschrift mit einem der Quadratschrift, das gar nicht sonderlich ähnlich ist, ohne genauen Beweis identifizieren? Es hätte aus der Wiener Handschrift oder mindestens aus anderen Quellen die Bedeutung des Zeichens klargestellt werden müssen. Daß dies nicht geschehen, kann man dem P. Vivell nicht nachsehen. Er scheint an die Notwendigkeit des Nachweises gar nicht zu denken. Wohl gibt er später zu einer anderen Stelle eine Neumenprobe aus derselben Handschrift (Greg. R. 1906, S. 22). Obgleich aber in dieser ein podatus vorkommt, hat er nicht darauf verwiesen. Es war vielleicht klug, da dieser podatus von dem obigen Zeichen charakteristisch verschieden ist. Er hat links oben einen deutlichen Punkt, während in obigem Zeichen statt dessen rechts oben ein geschweifter Punkt steht. Die Identifizierung ist also durchaus subjektiv. Dazu kommt die größte Schwierigkeit. Warum soll jenes Zeichen einen „Tonsprung" bedeuten, da es nichts als ein einfacher podatus sein könnte, so gut wie der genannte wirkliche podatus derselben Handschrift, dem Vivell selbst einen Sekundenschritt zuteilt? Guido sagte doch, man könne an der Gestalt der Neume ihre Bedeutung erklären. Der „Tonsprung" ist aber an ihr nicht abzulesen. Diese Deutung kann also nicht richtig sein. Gerade so gut könnte das Zeichen für die morosa (ein Torculus), das vorhergeht, einen „Tonsprung" bedeuten. Warum rechnet Vivell nicht mit diesem Einwand, der seine ganze Auslegung umstößt? Wie er so ganz willkürlich verfahren ist, erhellt auch aus folgendem:

Von der Handschrift wird gesagt, sie enthalte die italienische Tonschrift und stamme aus dem 12. Jahrhundert. Nun gut. Paléographie I S. 154 und Taf. 26 wird eine Probe der echten ital. Notation aus dem 12. Jahrhundert vorgelegt. Das Zeichen, welches P. Vivell für einen springenden podatus erklärt, findet sich da in ähnlicher Gestalt vor. Hat es aber dieselbe Bedeutung? Keineswegs. Der isolierte podatus und erst recht der springende podatus haben da eine ganz andere Form. Das andere Zeichen ist ein verbundener podatus mit der Bedeutung eines Sekundenschrittes. Und doch wird nun ohne Beweis alles andere behauptet!

Mit allem Vorbehalt (weil mir kein weiteres Material zu Gebote steht) erkläre ich dasselbe Zeichen aus der Neumenschrift also. Die aufsteigende Linie bedeutet eine Virga (den Akut), die beiden Anhängsel, die gar keine deutlichen Punkte sind, bedeuten einen kurzen Gravis, wie öfter. Der an der linken Seite ist in dem wirklichen Podatus aus derselben Handschrift (bei Vivell S. 22) zu finden und somit erwiesen. Er bedeutet nach dem Anonymus Vatikanus eine kürzeste Note (einen Punkt). Der geschweifte Punkt rechts oben könnte ein Epiphonus sein, wie in den St. Galler Neumen. Die Neumen der St. Galler Schule sind nämlich den aus der Wiener Handschrift gegebenen immerhin ziemlich ähnlich, wenn auch Vivell letztere für italienische erklärt. Nach meinem Vorschlage hat die ganze Neume also folgenden Sinn: sie veranschaulicht an einer zusammengesetzten Figur die kurz abgebrochenen Töne, die voces subitaneæ. Eine bloße Vermutung bleibt, der undeutlich geschweifte Punkt rechts oben sei der Epiphonus, welcher in den St. Galler Neumen in ähnlicher Weise mit der Virga verbunden wird (Dechevrens, Etudes music. II, 362). Der Autor hätte somit nach meiner Auslegung sehr verständig die Kürze, in doppelter Gestalt, mit der Virga als einer einfachen Länge verglichen. Vorläufig ist diese Auslegung wahrscheinlicher als die ganz willkürliche Gleichstellung des Zeichens mit dem podatus saliens. Eine Art des Torkulus (Paléogr. I S. 128, A 2) entspräche am genauesten der von P. Vivell gegebenen Form; auch in diesem wäre der erste und letzte Ton, nach den Zeichen zu urteilen, kurz.

Was das mittlere Zeichen, nämlich ein Quilisma, angeht, so sieht man in der Auffassung von P. Vivell nicht, was der Fortsatz der bekannten Form des Quilisma rechts oben soll. Nach P. Vivells Deutung hätte schon das Ornament



dieser Neume, zwei (oder drei) geschweifte Punkte, allein genügt, um das Quilisma zu veranschaulichen. Hier folgt nun noch eine Virga und obendrein ein deutlicher Gravis. P. Vivell glaubt ja, die Mensuralisten dadurch zu widerlegen, daß er auf die Gruppenneumen hinweist, die hier gebraucht sind, und beifügt, diese ließen sich im Sinne der Mensuralisten nicht erklären. Hier muß er doch auch selbst in Verlegenheit kommen, weil mehr im Zeichen enthalten ist, als er erklären kann. Wir haben aber schon eben gesehen, wie angemessen für die Darstellung der Kürze ein Gruppenneuma gewählt werden konnte. Auch beim Quilisma, wenn dies wirklich im Texte Guidos gemeint war, mußte zunächst die Virga dem Ornament beigefügt werden, weil nach der Auslegung der Mensuralisten wenigstens zunächst nur die Virga, nicht das Ornament als solches, die mittelzeitige Note ist. Der folgende Gravis hatte ebenfalls einen Zweck, weil er nach der Auslegung der Mensuralisten die mittelzeitige Note in einer anderen Gestalt zeigt (ganz wie oben bei der Kürze die beiden Haupterscheinungen derselben in dem Gruppenneuma vereinigt waren). Die Schwäche der mensuralistischen Auslegung liegt nur in dem beigefügten Ornament des Quilisma (den zwei oder drei Punkten). Man wäre gedrängt, zu sagen, daß die Punkte des Quilisma zusammen ebenfalls den Mittelwert in einer dritten Gestalt darstellen. Das ist keineswegs ungereimt. P. Vivell selbst setzt voraus, daß beim Ornament des Quilisma die zwei oder drei Ziernoten zu einem Schleifton verbunden wurden; genau den Mittelwert erhält man, wenn man sich an die Maßbestimmung des Anonymus Vatikanus oder an die Handschriften hält, welche das Ornament deutlich als zwei Punkte schreiben.

Im Ganzen sehe ich nicht, warum die Erklärung auch dieses Zeichens nicht ebenso gut sein sollte, wie die vom P. Vivell vorgeschlagene, die dem ganzen Zeichen nicht gerecht wird, sondern die Umbiegung der Quilisma-Virga einfach ignoriert. Aber, wie gesagt, es wäre zur Entscheidung eigentlich ein genaueres Studium der Wiener Handschrift erforderlich.

Indessen habe ich schon öfter geäußert daß ich dafür halte, das Wort tremula habe bei Hucbald und Guido nicht den gleichen Sinn, wie in der etwas späteren Zeit, die es dem Quilisma gleichstellte. Es ist bekannt, daß solche Schwankungen des Sprachgebrauchs öfter vorkamen, daß z. B. Joh. de Muris den Cephalikus mit dem Namen Clivis belegt. Dann würde nur folgen, daß der Schreiber dieser Zeichen in der Wiener Handschrift wie Aribo dachte, der sagt, er glaube, Guido habe mit dem Worte tremula das Quilisma gemeint. P. Vivell hätte über das Alter des Kodex und über die mutmaßliche Herkunft der Zeichen, womöglich, ein Mehreres sagen müssen; jetzt heißt es sehr allgemein: „Ob der Kodex vielleicht Arezzo zum Entstehungsorte hat?" Damit ist wenig zu machen.

Wir kommen zu dem dritten Zeichen. Es besteht aus dem nach links unten abgerundeten Podatus, der durch einen Gravis fortgesetzt wird. Das ist das bekannte Zeichen des Torkulus, z. B. c d c. Bei diesem kehrt die dritte Note oft auf die Stufe der ersten zurück, und darum ist dies nach Vivell eine „anhaltende" Tongruppe. Nun gut. Es steht aber im Druck der Greg. Rundsch. neben diesem Zeichen oben noch ein Strichlein. Wenn das wirklich aus dem Wiener Kodex stammen sollte, warum berücksichtigt es P. Vivell in seiner Erklärung nicht? Den Mensuralisten käme es für ihren Zweck sehr willkommen. Sie würden sagen, das Zeichen des Torkulus stelle zuerst in dem runden Ansatz der Virga eine Kürze dar (wie sie häufig erscheint), sodann die Virga, welche durch das allerdings nicht unmittelbar verbundene Strichlein als lang oder vielmehr gedehnt (morosa) bezeichnet wird: das wäre die Produkta des Anonymus Vatikanus, wie sie dessen Glossator auf den Rand gemalt hat. An dritter Stelle folgte dann noch der Gravis als mittelzeitige Note. Der Schreiber dieses Zeichens in der Wiener Handschrift hätte dann zum Vergleich mit der Produkta, oder wie Guido sagt, morosa, die Kürze und die mittelzeitige Note mit jener verbunden. Die ganze Stelle Guidos besagt, daß man an den Neumenzeichen die Bedeutung derselben jedem Nichtkenner leicht erklären könne. Wie viel bei einer solchen Erklärung der Vergleich

mit Neumen anderen Wertes beitragen mußte, liegt auf der Hand, und es scheint ein seltsamer Einwurf Vivells, daß die erwähnten Neumengruppen die Auslegung der Mensuralisten von vornherein ausschließen. Aber setzen wir lieber voraus, daß das seltsam gestellte Strichlein neben dem genannten Zeichen ein Druckflecken sei und in dem Kodex nicht stehe. Dann wäre eine gedehnte Note, im Sinne der Mensuralisten, eine Doppellänge, nicht bezeichnet. Es bliebe nur jene Erklärung übrig, die der Anonymus Vatikanus an die Hand gibt. Dieser zählt unter den langen einfachen Neumen den Zirkumflex auf. Es fehlen die Mittel, um klarzustellen, wie er das gemeint hat. Unser Neumenschreiber in der Wiener Handschrift könnte gemäß derselben Redeweise in dem Zirkumflex eine gedehnte Note erkennen. Auch so wäre zur Not das betreffende Zeichen im Sinne der Mensuralisten erklärt, ohne daß dabei eine subjektive Voraussetzung unsererseits nötig wäre. Ungern lasse ich mich auf rein Subjektives ein.

Es müssen nun aber auch einige Momente hervorgehoben werden, welche wenigstens ebenso stark gegen die Deutung P. Vivells sprechen. Es soll der Torkulus wegen der zweifachen Berührung derselben Tonstufe eine „anhaltende", d. h. beharrende Neume (morosa) sein. Aber er bezeichnet durchaus nicht immer die Wiederkehr zu derselben Stufe. Das kann man ihm, wie P. Vivell ganz gut weiß, nicht ansehen, es sei denn in gewissen regelmäßig steigenden und fallenden Neumenschriften; hier aber müßte es bewiesen werden. Die in der Tat beharrende Neume kommt im Text erst weiter unten; es ist der Strophikus (æquisona, nämlich : . . . . .). Daher kann der Torkulus durchaus nicht die „anhaltende" Neume in P. Vivells Sinne sein.

Das ist auch aus anderen Gründen unwahrscheinlich. „Anhaltende" Töne sollen nach P. Vivell nicht verlängerte, sondern solche Töne sein, welche dieselbe Stufe mehrfach berühren; zweimal kurz nacheinander muß ihm genügen, da unser Zeichen für den anhaltenden Ton nur ein einfacher Torkulus ist, etwa c d c. Wer redet nun aber von anhaltenden, eigentlich „säumigen, verweilenden" Tönen (morosæ), wo sich in einer Melodie so eine Tonformel findet? Gewiß niemand und nirgends. P. Vivell sucht zwar diesen Sprachgebrauch zu belegen. Zunächst durch folgende Stelle: „Diese Antiphonen beginnen höher und anhaltender" (säumiger, morosius). Zu der Stelle wird ein Beispiel gegeben von einem Anfang mit a G a G zu den Worten Exi cito, ein anderes mit a a a E zu Miserere. Niemand wird darin etwas besonders Zögerndes, Anhaltendes finden. Vivell gibt das Beispiel in Quadratnoten, die keine langen und kurzen Töne erkennen lassen; standen an deren Stelle nicht etwa Neumen mit Zeichen, welche die Mensuralisten für lange Noten erklären? Dann würde man die Worte verstehen: „Diese Antiphonen fangen anhaltender, d. h. zögernder an." Warum sagt uns P. Vivell nicht, was da eigentlich für Noten standen? Daß diese Beispiele und die beiden noch beigefügten nicht mit einem Torkulus zu schreiben sind, weiß P. Vivell selbst. Es sollte aber der Torkulus erklärt werden. Ein weiterer Beweis für die Bedeutung der morosa soll in folgender Stelle liegen: „Diese Antiphon hält sich andauernder in der Höhe" mit Beispielen (in Quadratnoten), die wirklich bestätigen können, daß sich die Melodie „andauernder in der Höhe hält." Das ist also in Ordnung; aber es wird übersehen, daß die Bedeutung des „andauernd" erst durch die Worte „sich in der Höhe halten" bestimmt wird. Wenn dagegen von Tönen schlechthin gesagt wird, sie dauerten an (voces sunt morosæ), so versteht das jeder von der Tondauer und nicht davon, ob sie dieselbe Stufe mehrmals berühren. Das ist eine ganz gemachte Auffassung.

Nicht viel anders steht es auch mit dem, was bei dieser Gelegenheit über das Wort tenor („Anhalten des Tones") in einer Stelle Guidos von Arezzo bemerkt wird. Guido spricht davon, ob auf kurzen Silben ein langes „Anhalten" und auf langen ein kurzes „Anhalten" gestattet sei. Für das erstere wird in einer Abschrift des Guidoschen Werkes das Beispiel Perfice gressus gegeben, das auf der kurzen Silbe fi drei Töne



hat. P. Vivell sagt nun, die Mensuralisten irrten sich, wenn sie glaubten, das „Anhalten“ beziehe sich auf Einzeltöne; wie das Beispiel zeige, sei nur von Tongruppen die Rede. Aber zunächst kann der zweite Teil der Guidoschen Vorschrift („kurzes Anhalten auf langen Silben“) nur auf einen Einzelton über einer langen Silbe gehen; denn ob zwei oder mehrere Töne auf einer langen Silbe stehen dürften, das konnte im Choral in keiner Weise fraglich sein, sondern höchstens, ob es angemessen sei, auf gewissen sehr langen Silben bloß einen ganz kurzen Ton zu setzen. Da es nun weiter sicherlich keine Schwierigkeit hat, eine lange Silbe bloß mit einer gewöhnlichen Choralnote zu versehen (was sich auf jeder Seite findet), so gab es also kürzere Noten, die hier allein in Frage kamen. Somit spricht diese Stelle geradezu für die Mensuralisten und gegen jene, die solche kürzere Noten nicht anerkennen. (Die Halbnote des Epiphonus oder Cephalikus konnte hier nicht in Frage kommen, da sie nie allein zu einer Silbe gehören). Die Stelle schlägt also Vivell selbst und die Schule von Solesmes. Wenn nun aber der zweite Teil der Worte Guidos sich nicht auf eine Tongruppe bezieht, so darf man auch den ersten wohl so verstehen. Das Wort tenor gehört zu beiden. Übrigens kann es den Mensuralisten unter diesen Umständen gleichgültig sein, ob die Tongruppe auf der Silbe fi einen gedehnten oder drei kurze Töne enthalte, wenn nur die Worte Guidos kurze und lange Silben im Choral voraussetzen. Obendrein erklärt Guido das Wort tenor von der Dauer des Einzeltones: Tenor est mora uniuscuiusque vocis (Aliæ Reg., M. 141, 417). Unverzeihlich ist es, daß P. Vivell diese Worte unterdrückt und die unmittelbar vorhergehenden zum Beweis dafür anführt, daß sich tenor auf mehrere Töne beziehe. Es steht da: „Der Ditonus hat zwei Töne und darum die doppelte Dauer“ (tenor). Natürlich. Als Grund wird ebenda angeführt: „Tenor heißt die Dauer eines jeden Einzeltones!“ — Solche Auslegungskünste sollte man sich nicht erlauben. Und so viele Einwürfe, die auf der Hand liegen, könnte sich ein Schriftsteller doch auch selber machen; wenn der lange tenor auf einer kurzen Silbe zu erklären war, so mußte man sich doch auch über den zweiten Teil des Satzes Rechenschaft geben, und wenn man einen Satz zum Beweis gebrauchte, mußte man doch auch den folgenden lesen.

In der Übersetzung derselben Stelle aus Guido (Greg. R. S. 22) heißt es bei P. Vivell: „Ein langer Ton auf kurzen Silben und ein kurzer Ton auf langen Silben erzeugt kein Mißbehagen.“ Darnach hätte Guido geradezu eine Rhythmisierung wie die von dem obigen Perfice für unbedenklich erklärt (C auf per und D F E auf fi). In dem lateinischen Text aber, wie ihn P. Vivell gibt, steht nec paret, was ein Verbot solcher Textunterlagen enthält. Wie soll es sein? In den gewöhnlichen Ausgaben ist auch nur ein Verbot aus dem lateinischen Text herauszulesen: Nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis sit, quia absonitatem parit (M. 141, 396). Wie P. Vivell bei seiner Übersetzung mit den nächstfolgenden Worten Guidos fertig wird, möchte ich wissen.

Das Gesuchte in der Erklärung P. Vivells tritt noch mehr zutage durch den Vergleich der eben und der früher besprochenen Stelle aus Guido und einer Stelle bei Hucbald und einer aus Aribo:

Guido I: doppelt so lange | tremulierende | doppelt so kurze Töne

Guido II: anhaltende (gedehnte) | tremulierende | plötzliche Töne

Hucbald: Verzögerung | vox tremula | (Lücke im Text)

Aribo: Verzögerung | Mittelmäßigkeit | Schnelligkeit.

Die erste und dritte Stelle erklärt Vivell von der Zeitdauer der Töne, die zweite, ganz parallele, dagegen von himmelweit verschiedenen Dingen. Ich kann auch nicht zusammenreimen, wie P. Vivell einmal sagt, die tremula sei länger als die gewöhnliche Note, aber geringer als die Schlußdehnung (Greg. Rundsch. 1905 S. 181), und dann wieder (1906, S. 23), das Quilisma komme genau zwei Zeitwerten gleich, ein andermal, die Zeitdauer sei nicht genau zu bemessen (1905,

S. 57: „2, 3 und 4 Nötchen“[1]). Die Verzögerung bei Hucbald ist gleichfalls für Vivell nur ein Ritardando. Nach Hucbald wird die tremula nur durch die Neumenschrift ausgedrückt, nach Vivell auch durch die Buchstabenschrift, und zwar sogar mit Angabe der Zeitdauer — freilich sagt er das vom 11., nicht vom 10. Jahrhundert; aber die rhythmische Bezeichnung der Töne hat sonst in der späteren Zeit nur abgenommen.

Die obigen Stellen können im Sinne der Mensuralisten in eine natürliche Übereinstimmung gebracht werden. Die „doppelt so lange“ Note ist die „gedehnte“, ist die „Verzögerung“ bei Hucbald und Aribo. Die „doppelt so kurze“ ist die „plötzliche“, da „plötzlich“ ebensogut „durch die Verkürzung der Zeitdauer“, als „durch die Überspringung eines Intervalls überraschend“ bedeuten kann. Die tremula in der Mitte muß, wie immer man sie sonst versteht, schon wegen ihrer Stellung zwischen den anderen Bezeichnungen irgendwie „mittelzeitig“ bedeuten, und Vivell selbst nimmt das Wort an der ersten Stelle ja ebenso. Bei Aribo entspricht die „Mittelmäßigkeit.“

Endlich darf ich wohl auch einmal eine andere Frage anschneiden. Wie wir oben gesehen haben, ist P. Vivell sehr rasch bei der Hand, das abzulehnen, was in den Handschriften dem Texte beigefügt ist. In dieser Stelle aus Guido dagegen gilt ihm jedes der beigeschriebenen Zeichen als durchaus zuverlässig, obwohl er natürlich nicht behauptet, sie rührten von Guido selbst her. Ich hebe nun hervor, daß der Torkulus, von dem die Rede war, so verschieden ist von dem aus demselben Kodex S. 22 der Greg. Rundsch. 1906 abgedruckten, daß beide Formen wohl nicht von einem Schreiber sein können, ebenso der Podatus, wenn es anders einer sein soll. Dann wäre also die Erläuterung zu der Hauptstelle Guidos nicht einmal von dem Abschreiber der Handschrift. Diese selbst wird, ohne daß näher auf die Gründe eingegangen wird, dem 12. Jahrhundert zugeschrieben. Daraus folgt dann, daß jedenfalls die zur Erläuterung dienenden Zeichen aus einer Zeit stammen, da die Kenntnis des Choralrhythmus nach Aribos Ausdruck „begraben“ war. Können sie demnach eine so große Autorität haben? Ferner wird für die „zusammenhängenden“ Neumen ein Pressus, für die „gesonderten“ ein Klimakus als Beleg verzeichnet. *Kann* diese Bezeichnung richtig sein? Der Klimakus ist doch gewiß ohne Pause zu singen; was kann es also heißen, wenn hier die Töne gesondert und beim Pressus verbunden werden sollen? Wie das Zeichen des Pressus von P. Vivell gegeben wird, hängt es in seinen beiden Hälften, worauf es gerade ankäme, *nicht besser* zusammen als der Klimakus. Die Figur, an der man doch das Zusammenhängen erkennen soll, hängt sogar weniger in sich zusammen, als die des Quilisma oder des Torkulus weiter unten. Kann der Schreiber dieser Zeichen da glücklich in der Wahl gewesen sein? Wenn Guido von Neumen spricht, deren Zusammengehörigkeit man in der Schrift erkennen könne, so wird er nur gemeint haben, daß zu einer musikalischen *Gruppe* von Tönen auch ein Zeichen gehöre, dessen Teile möglichst nahe zusammengeschrieben oder geradezu verbunden sind, dagegen zu Tönen, die mehr gesondert zu singen sind, auch Zeichen gehören, die etwas weiter voneinander abstehen.[1]) Die Autorität des Zeichensetzers in der Wiener Handschrift ist daher nicht allzu hoch anzuschlagen; er hat offenbar Guido nicht *völlig* verstanden. P. Vivell hätte auch hierüber einige Zweifel äußern dürfen, wenn er anderswo so rasch bei der Hand ist. Über die *melodische* Bedeutung der Zeichen spricht Guido erst nachher („ob ein Ton tiefer oder höher stehe ...“); wie kann er also schon vorher ausdrücklich von Intervallensprüngen geredet

---

[1]) Ich glaube, es bedarf noch eines genaueren Beweises, daß ein Quilisma je nach der wechselnden Schreibweise verschieden aufzufassen sei. Der Glossator des Anon. Vatik. schreibt das Quilisma mit drei Bögelchen, obwohl im Text nur zwei Breves genannt sind. Ebenso besteht in derselben Glosse der Epiphonus aus zwei Bögelchen statt aus einem. Auch der Podatus erscheint öfter mit doppelter Krümmung zu Anfang als pes quassus.

[1]) Dies Prinzip bestimmt durchaus die Zusammenordnung der Neumenzeichen in den alten Handschriften, wie bekannt. Guido verlangt, daß „ein Abschnitt“ eng zusammengeschrieben und vorgetragen werde, eine musikalische „Silbe“ aber „noch enger“ (Migne 141, 394).

haben? Guido hütet sich überhaupt, von Tonsprüngen zu reden; er sagt nur, was allein in den meisten und den ältesten Handschriften abzulesen ist, „ob ein Ton tiefer oder höher stehe."

Somit muß ich auch bezüglich der letzten Stelle aus Guido, trotz der gemachten Schwierigkeiten, an der von mir öfter gegebenen mensuralistischen Auslegung festhalten — bis auf weiteres, bis nämlich P. Vivell die geäußerten schweren Bedenken gegen seine Auffassung gehoben haben wird. Damit hat es noch gute Weile. Ich habe mich nur darum so eingehend mit derselben befaßt, um zu zeigen, wie wenig gesichert, nein, wie so ganz verfehlt auch hier die weit hergeholte Umdeutung P. Vivells ist. Alles steht auf Stelzen, an die man nicht rühren darf, oder sie fallen um.

V. Der offizielle Choral.

Die Gesangsform, welche der Heil. Vater vorschreibt, ist bekanntlich eine leichte Modifikation des alten Chorals aus dem 11.—13. Jahrhundert. Im einzelnen sind die Grundsätze der Herstellung nicht bekannt gegeben; es ist versprochen worden, daß es später geschehen werde. Man hat nun gar keinen Grund, gerade damit weniger zufrieden zu sein, daß nicht streng archäologisch verfahren und nicht jede praktische Rücksicht beiseite gesetzt wurde. Die älteste Form des Chorals ist weder in allen Einzelheiten herzustellen noch für den tatsächlichen Gebrauch der Gegenwart zu empfehlen. Will man sich auch nur erinnern, wie viele Ziernoten in den früheren Zeiten den schlichten Melodien beigefügt wurden, so wird man wenigstens in Deutschland sich Glück wünschen, damit verschont zu bleiben. Ferner ist die Rhythmusfrage noch nicht zu allgemeiner Befriedigung erledigt, und der Heil. Stuhl will da nicht vorgreifen, sondern überläßt sie ausdrücklich der gelehrten Erörterung. Noch manches aber würde im einzelnen dem Geschmack oder den Verhältnissen der Gegenwart nicht entsprechen. Daß da kleine Änderungen von einem Fachmann vorgenommen werden, kann nur willkommen sein. Eine praktische Ausgabe muß durchaus von einer rein wissenschaftlichen unterschieden werden. Auch die größere Willkür, mit der nun tatsächlich die handschriftlichen Lesarten behandelt worden sind, geht die Praxis wenig an.

Allem Anschein nach werden die langen Melismen des Graduale und somit eine ansehnliche Schwierigkeit der Ausführung bleiben. Das braucht aber niemand nervös zu machen. Nach wie vor darf vieles bloß rezitiert werden; es ist nicht nötig, alles mit einem Schlage zu bewältigen, und wo es überhaupt mit den schwierigeren Partien nicht ginge, könnte man sich so behelfen. Die völlige Hingabe des Chorleiters an das neue wird indes mehr leisten, als er sich selbst anfangs versprechen mag. Anleitungen zur würdigen Ausführung auch der schwierigeren Teile sind ja in genügender Zahl vorhanden. Ebenso hat der Organist für die Begleitung reichliche Auswahl; die verständigen Grundsätze für die Harmonisierung kommen in erfreulicher Weise zum Durchbruch. Die der Melodie untergeordnete und monodische Begleitung muß die für die Tonart und die melodischen Motive (Formeln und Glieder) charakteristischen Töne hervorheben und sich dabei möglichst an die in der Tonart und der Melodie wirklich vorkommenden Tonstufen halten.

Man darf sich nicht beklagen wollen, daß der Choralgesang auf Kosten des polyphonen nunmehr zu sehr betont werde. In dieser Hinsicht fordert die neue Ordnung nicht mehr als frühere Erlasse. Man kann gute polyphone Musik aufführen, soviel man will, auch sie teilweise mit Choraleinlagen verbinden. Wie der vom Hl. Vater gewünschte Volksgesang durchzuführen sei, werden die Verhältnisse entscheiden müssen; jedenfalls wird die Schule da vorzuarbeiten haben. Die Ausschließung der Frauenstimmen, die kein neues Gesetz bedeutet, verpflichtet nicht anders als zuvor; es liegt auf der Hand, daß da örtliche Verhältnisse von dem Gebot entbinden können. Das bereite Eingehen aber auf die Wünsche des Hl. Vaters, soweit die Verhältnisse nicht dringend abraten, zieht den Segen des Gehorsams auf den Kirchengesang herab. Obendrein steht der Weg zu vernünftigen Vorstellungen



bei der zunächst zuständigen Behörde und durch sie beim Hl. Stuhl immer offen. Zweckwidriges will dieser der Kirche nicht aufzwingen, und darum wurde auch die Vorschrift selber in milder Form gegeben.

Man wird nicht mehr erwarten, daß die alte Textunterlage, außer etwa in Einzelfällen (was selbst in der Ausgabe von Solesmes geschehen), abgeändert werde. Man muß sich also damit vertraut machen, daß akzentlose, ja ganz kurze Silben mit längeren Tongruppen versehen sind. Das Prinzip der neueren Musik, daß der Wortton fast immer mit dem rhythmischen Ton der Melodie zusammentreffen müsse, gilt für den „traditionellen" Choral nicht. In den Instituta Patrum (Gerbert I p. 5) heißt es sogar von der Psalmodie, daß sie im Ausklang fast aller Töne den Text unterdrücke und mit den Akzenten ziemlich willkürlich verfahre (supprimit syllabas et accentus sophisticat). Elias Salomon schrieb (Gerbert III p. 44), daß im Gesang eine kurze Silbe öfters einen langen Ton und eine gedehnte einen kurzen Ton erhalte; denn der Text sei da untergeordnet und diene der vorherrschenden Melodie (In cantu dictio corripienda quandoque longum habet accentum et e converso quandoque producenda brevem habet accentum ... nam littera est ibi loco subiecti et cantui inservit in eo quod cantus et cantus prædominatur.)

Es gibt einen doppelten Weg, der tatsächlichen Beschaffenheit der alten Melodien gerecht zu werden. Man denkt zuerst an die Abschwächung des Worttones, die aber mit der Abschwächung des melodisch-rhythmischen Akzentes auf der anderen Seite zu verbinden wäre. So träte wirklich ein Ausgleich ein, und fiele das Störende in dem Widerspruch der Akzente weg. Eine Aufhebung derselben darf jedoch darunter nicht verstanden werden; vielmehr hat auch der Wettstreit verschiedener Betonungen, die Durchkreuzung mehrerer Prinzipien, einen hohen rhythmischen Reiz, wie z. B. Mocquereau nachgewiesen hat und aus der klassischen Metrik bekannt sein dürfte. Wird indes das melodische Gewicht einer mit vielen Noten belasteten flüchtigen Silbe zu schwer, so kann wohl auch ein gegenteiliges Mittel zur Anwendung kommen, nämlich die verhältnismäßig stärkere Hervorhebung einer Tonsilbe im Text. Wenn z. B. die Mittelsilbe von Domine ein längeres Melisma trägt, so kann ein Gegengewicht gegen die Melodie, insofern sie diese Mittelsilbe zu stark hervorhebt, dadurch geschaffen werden, daß man die erste Silbe des Wortes, die etwa nur einen einzigen Ton hat, mit mäßiger Schärfe und merklichem Nachdruck singt. Sie trägt ja wesentlich den Sinn des Wortes; man genügt also auf solche Weise der Forderung des Verstandes. Die Tongruppe der nächsten Silbe gibt nun dem Gefühl Ausdruck, das durch den Sinn des Textes angeregt wird, und genügt so dem Gemüte. Auch in den textlosen Melismen, bezw. denen auf tonlosen Endsilben, die oft überlang sind, wird ein schärferer Ansatz der Teilgruppen das Prinzip der Ordnung und Gliederung deutlicher zu Gehör bringen. Man darf übrigens solchen Melismen im allgemeinen die ästhetische Bedeutung des Aussingens der lyrischen Stimmung nicht absprechen; nur dürfen sie vor allem nicht ungegliedert abgeleiert werden.

Desgleichen wird eine richtige Bindung und Absetzung der Melodie überhaupt, die auch immer durch einen Glied- oder Satzakzent zu kennzeichnen ist, die Schönheit des alten Chorals mehr hervortreten lassen. Es ist gut, daß bei Einführung desselben das Prinzip der Gliederung („Phrasierung"), das die Schule von Solesmes stets würdig vertreten hat, vielerseits wiedereingeschärft worden ist; vielleicht wird es nun im neuen Choral besser als früher beobachtet werden. Denn wenn auch gute Sänger wie von selbst darauf geführt werden, so bedürfen doch mittelmäßige Chöre gar sehr der Mahnung, nie einzelne Noten vorzutragen, sondern Notengruppen, Melodie-Abschnitte und Sätze, und so dem Ohre den Aufbau, die Entwicklung der Melodie kenntlich zu machen.

Zu einem solchen Vortrag gehört die Auffassung der „Motive", über die sich P. Birkle eingehend verbreitet hat; auch bei Vivell, Johner u. A. findet man schöne Bemerkungen darüber. Man mag über das Wort streiten; denn allerdings be-



ziehen wir es meist auf gewisse Wiederholungen und Nachahmungen in der Instrumentalmusik. Aber Ähnliches findet sich oft auch im Choral, und man braucht den Begriff nur etwas zu erweitern, so besagt er nichts anderes als die in bestimmten Melodieabsätzen merklicher hervortretende Stimmungsäußerung, die sich naturgemäß häufig wiederholt. Es gehört ja zu den aus ihrer innersten Natur hervorgehenden Gewohnheiten der Musik, durch ähnliche oft wiederkehrende Melodieglieder die bezweckte Wirkung auf das Gemüt zu sichern.

Die Einführung des neuen Chorals bietet überhaupt die schönste Gelegenheit, sich durch Studium und sorgfältigere Übung in den Geist des echten Kirchengesanges tiefer einzuleben. Eine nachlässige und halbe Vorbereitung wird sich gerade jetzt schwer rächen.

Bei der Ausführung des alten Chorals wird das Quilisma Schwierigkeit machen. Darüber hat P. Vivell O. S. B. eine Reihe lesenswerter Artikel geschrieben (Greg. Rundsch. 1905). Seine endgültige Entscheidung, mit der man sich zufrieden geben wird, lautet also: „Die zwei Punkte (des Quilismazeichens), welche in den (fünf kopierten italienischen) Neumenhandschriften zwischen D-F, F-a, a-c und d-f stehen,[1]) sind als Zeichen für chromatische und enharmonische Intervalle aufzufassen. Sie wollten aber höchstwahrscheinlich das Portamento darstellen, welches (im Gegensatz zu den eigentlichen Tonschritten in Absätzen) den untersten Ton über die darüber befindlichen kleinsten Tonstufen, ohne sie voneinander hörbar zu trennen, bis zum höchsten Tone dieser Ziernote hinaufzieht oder wie ein Schleppkleid hinaufschleift oder wie ein Faß hinaufwälzt, was nur mit dem Stimmorgane oder mit der Trompete, nicht aber auf den mittelalterlichen Tasten- oder Saiteninstrumenten ausgeführt werden konnte, heutzutage aber auf letzteren erzielt wird, wenn man mit dem Finger auf der Saite hinaufstreicht." In diesem Satze ist so ziemlich alles gesagt, was die Frage des Quilisma angeht.

[1]) Meist handelt es sich um das Intervall der kleinen Terz, mehr ausnahmsweise um ein anderes (gr. Terz, Quart, vielleicht Sekunde).

P. Vivell geht die Erklärungen der Musiktheoretiker des Mittelalters durch und vergleicht die Schreibweise der Handschriften. Aus Berno von Reichenau (11. Jahrh.) stammt die Erklärung: „Die Quilismen, welche wir stufenweise Neumen nennen, werden mehr mit der Stimme als mit einem Saiten- oder anderen Instrumente moduliert"[1]) (Gregor. Rundsch. S. 82). Die fünf obengenannten Handschriften aber lassen erkennen, daß man die kleinen Noten des Quilisma zwischen den äußersten Noten einer Terz einzulegen hat, so daß sie z. B. zwischen a und c ungefähr auf b und h fielen, im Grunde aber mehr das Hinüberschleifen des a zu c bedeuten.

Die alten und neuen Theoretiker stimmen allerdings in der Auffassung des Quilisma nicht überein, was bei einer bloßen Ornamentnote weder zu verwundern noch von größerem Belang ist. Wahrscheinlich wechselte auch die Art der Ausführung; bezüglich der späteren Zeit lassen die Handschriften darüber keinen Zweifel. Von den Theoretikern beschreibt der Anonymus Vatikanus diese Neume einfach als aus zwei Kürzen (Punkten) mit folgender Virga bestehend, und der Glossator auf dem Rande teilt diese Auffassung, die allerdings nicht unmittelbar an einen Schleifton denken läßt. Johannes de Muris (14. Jahrh.) schreibt, das Quilisma sei „eine gebogene Neume mit drei oder mehr Nötchen, und steige bald auf und wieder herab, bald umgekehrt."[2]) Man hat, da er auch für andere Neumen seine eigene Benennung hat, vermutet, er beschreibe den Torkulus und den Porrektus. Das scheint mir doch kaum richtig; denn es fällt schon auf, daß diese zwei Neumen bei ihm nur einen Namen haben sollten; sodann spricht er bei allen anderen Neumen von „Noten", nur hier und bei dem flüchtigen Nachschlag des Cephalikus von „Nötchen." Die Beschreibung paßt aber wörtlich auf den sogen. Doppelschlag, der aus drei, unter Umständen aus mehr kleinen Nötchen

[1]) Quilismata, quæ nos gradatas neumas dicimus, magis gutturis quam chordarum vel alicujus instrumenti officio modulantur.

[2]) Quilisma dicitur curvatio et continet notulas tres vel plures, quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque e contrario.

besteht, entweder erst aufsteigend und dann absteigend, oder umgekehrt. Für Vivell ist mit Recht doch die erwähnte Bemerkung Bernos (11. Jahrh.) maßgeblich, daß wir es mit einem stufenmäßig ansteigenden, von Tasten- und Saiteninstrumenten (wenigstens damals) nicht auszuführenden Tone zu tun haben.

Vivell macht sich selbst ohne Not eine Schwierigkeit, die dem Zweifel Raum geben würde, ob Berno auch wirklich an das Quilisma, wie es gewöhnlich verstanden wird, gedacht habe; denn das von ihm angeführte Beispiel, sagt P. Vivell, enthalte kein wirkliches Quilisma. Allein hier haben die Ausgaben Bernos ohne Zweifel die Beispiele mit den Textworten unrichtig verbunden. Zu der Beschreibung des Quilisma gehören die nächstfolgenden Beispiele, die in den Handschriften in der Tat ein Quilisma aufweisen.

Ich übersetze die einschlagenden Worte Bernos (Migne P. L. 142, 1117) in folgender Weise: „Die zweite Variante (des ersten Tones, der authentischen D-Leiter) steigt von der letzten Silbe des sæculorum, amen durch vier Töne, d. h. die Zwischentöne zusammengerechnet, zur Finale herab, so daß sie einen Ton tiefer als diese [also eine Quint tiefer als das Amen schließt, nämlich mit C] anfängt. Sæculorum, amen: ant. Amen dico vobis.“ Damit ist der erste Gedanke abgeschlossen; es folgt als zweiter:

„Die folgenden Antiphonen fangen nun zwar mit dem Schlußton an [also mit D], aber weil sie mit Quilismen, die wir Stufenneumen heißen, die vielmehr in der Kehle als auf einem Saiten- oder anderen Instrument hervorgebracht werden, so sind sie besser mit dem Ton der genannten Variante [C] als mit dem Hauptton des authentischen Tones [D] auf dem Monochord angegeben. Sæculorum, amen; ant. Columna es; ant. Euge serve bone.“ Die erste Variante fängt nämlich mit dem Schlußton, der Finale, die Antiphon an, die zweite mit dem nächst tieferen, wie sowohl hier als schon in der Einleitung bemerkt wird. Es sagt also Berno, die in Rede stehenden Antiphonen, in denen das Quilisma zu Anfang steht, z. B. Euge serve bone, gehörten zwar eigentlich zur ersten Variante, aber wegen des Quilisma gebe man als Anfangston (auf dem Monochord) besser C als D an; denn den Ton D, der den Schleifton des Quilisma einführt, könne man als solchen nicht mit dem Instrument angeben.[1])

Mit Recht ist in dieser Stelle die genaue Ausführung der rätselhaften Neume zu erkennen. Allenfalls kann man sich nun auch die zwei Kürzen und die drei oder mehr Nötchen des Johannes de Muris in ähnlicher Weise ausgeführt denken.

Was die Handschriften anlangt, so fällt in späteren das Ornament der genannten Neume einfach weg, wird durch eine gewöhnliche oder durch eine rhombische Note ersetzt. In den Neumenkodizes, die vor allem in Betracht kommen, erscheint es als zwei verbundene Punkte oder, in gewundener Form, als zwei ebenfalls verbundene Bögelchen. Daneben finden sich auch drei Bögelchen, so daß man auf den ersten Blick an zwei oder drei ganz kurze Töne erinnert wird. In denjenigen Handschriften nun, welche das melodische Aufsteigen auch dem Auge anschaulich zu machen suchen, steigen diese Punkte oder Bögelchen von der vorausgehenden Note bis zur abschließenden Virga nach rechts auf, und P. Vivell zeigt, daß in einzelnen genau abgemessen werden kann, wie die Ornamentstrichlein die kleine Terz in drei Halbtöne (annähernd) zerlegen. Diese chromatische und enharmonische Teilung kann nun füglich eine Darstellung des Schleiftons sein; wenigstens wird man unter Anziehung obiger Stelle aus Berno von Reichenau diese Auffassung rechtfertigen können. Wem eine schleifende Ausführung nicht zusagt, wird im Anschluß an die späteren Handschriften eine einfache Zwischennote, vielleicht eine ganz kurze,

[1]) Was P. Vivell in diesen Stellen von „Psalmschlüssen“ sagt, verstehe ich nicht. Es handelt sich hier bei dem Worte differentia um Varianten des Anfangs der Antiphonen, nicht um Psalmschlüsse. „Diejenige Differenz des Tones,“ so heißt es in der Einleitung, „welche mit der Finale anhebt, setzen wir an die erste Stelle, die zweite an die nächste, und so hinab, soweit sich eine findet ...“ Auch bei den einzelnen „Differenzen“ und „Antiphonen“ ist von deren Anfang die Rede: „Die erste Differenz fängt mit der Finale an ...“ „Diese Antiphonen fangen einen Ton tiefer an ...“ „Diese Antiphonen fangen eine kleine Terz höher als die Finale und einen Ton unter dem amen an.“ Berno will also, man solle Euge serve bone mit C statt D anfangen (oder wenigstens auf dem Monochord angeben); ebenso fing er Amen dico vobis mit C statt D an, während die Notation von St. Gallen den Anfangston D hat. — Die Stelle aus den Flores musicæ (Greg. Rundsch. S. 84): Quilisma est nota duplicem vocem inceptionis clavis servans, übersetze ich: „... hat einen doppelten Vorschlag seines Hapttones“; clavis ist hier = „Ton“, wie P. Vivell richtig bemerkt.



singen, oder das Ornament (die Mittelnote) fallen lassen.

Die liqueszierende Note ist im vatikanischen Kyriale nicht als quadratische oder als rhombische Note, sondern ganz winzig gedruckt; es wird dadurch angezeigt, daß sie ein bloßer Nachschlag zu einem tieferen oder einem höheren Ton ist. Im ersten Falle heißt die Verbindung Epiphonus (der Nachschlag steigt an), im zweiten Cephalikus (der Nachschlag fällt ab). Die Neumenfiguren deuten in ähnlicher Weise diese Verhältnisse für das Auge an. Über die Dauer der Ziernote sind die Anhänger der Schule von Solesmes nicht einig. Die klassische Stelle darüber steht bei Guido von Arezzo Migne 141, 396: „Flüssig (liqueszierend) werden die Töne wie in der Sprache die Buchstaben in der Weise, daß der begonnene Vortrag des einen durch zierliche Bindung in den anderen überfließt und keinen eigenen Abschluß zu finden scheint . . . Will man ihn indes voller hervorbringen, so schadet es nichts und gefällt oft noch besser.“ (Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur . . . Si autem eam vis plenius proferre, nihil nocet, sæpe autem magis placet.) Die enge Bindung des ersten Tones mit dem folgenden wird also ohne Absetzen durch Hinüberschleifen bewerkstelligt, offenbar aber einfacher als beim Quilisma, da die Neumenschrift nur einen kleinen Bogen aufweist (auf- oder abwärts geneigt). Offenbar ist die Ziernote als kurz anzusehen, da sie ja auch völlig ausfallen kann, ganz nach Belieben des Sängers. Der Vergleich mit der Sprache ist, wie man glaubt, so zu verstehen: Bei Doppelvokalen und Doppelkonsonanten liegt es nahe, erstere einigermaßen in zwei aufzulösen, z. B. la-udant, und bei letzteren einen Vokal einzuschieben, z. B. confunda(-e)ntur; unter Umständen wird ein Vokal zwischen die Konsonanten eingeschoben, besonders bei r: inter(e)fectus (von Beda bezeugt, Migne 90, 168). Was in der Sprache ein Fehler ist, wird im Gesang zur Hervorhebung der Vokale und zur Vermeidung von konsonantischen Härten eher geduldet. So annehmbar diese Erklärung erscheinen mag, so findet sich der Nachschlag der Töne doch nicht selten unter anderen Verhältnissen und besonders häufig unter den genannten nicht. Bei dem ganz allgemeinen Ausdruck „nach Art der Buchstaben“ hat Guido wohl an die allgemeine Erscheinung gedacht, daß die Sprachlaute sich für gewöhnlich ohne Absetzen der Stimme verbinden, der eine sich unmittelbar an den anderen schmiegt, im Gesang dagegen grundsätzlich nach jedem Ton die Stimme absetzt; im anderen Falle entsteht eben das „Schleifen“, das Portamento, dessen häufige Anwendung Guido nicht empfiehlt.

Die Wiederholung des gleichen Tones auf derselben Silbe ist eine Eigenheit des alten Chorals. Man nennt sie Reperkussion. Es fragt sich also, wie zwei oder mehrere Quadratnoten auf derselben Textsilbe und derselben Höhestufe auszuführen seien. Zunächst ist klar, daß bei Häufung derselben (sie kommen bis zu sieben vor) die schon durch die vatikanische Ausgabe vorgenommene und wirklich handschriftliche Teilung, z. B. in vier und drei, einzuhalten ist. Es tritt auch zwischen zwei sich folgenden Tönen mitunter eine ebenfalls in der Schrift angedeutete kleinste Pause ein. Diese behält natürlich ihr Recht; es liegt keine Reperkussion vor. Wenn dagegen zwei oder drei solcher Noten eng zu verbinden sind und so auch geschrieben stehen, so scheint es jetzt allgemeine Gewohnheit zu sein, einfach einen langen Ton zu singen. Man kann sich auch aus praktischen Gründen, zumal für den Chorgesang, dabei beruhigen. Es wird wohl schon früher ebenso gehalten worden sein, so daß die Wiederholung der Quadratnote ein bloßes Zeichen der längeren Dauer war.

Ursprünglich wurde aber die Tonwiederholung anders ausgeführt. Man unterschied zunächst die eigentliche Reperkussion eines vollen, nicht zu flüchtigen Tones von derjenigen einer kurzen Ornamentnote. Das Zeichen der ersten ist die Virga oder die Virga mit einem Strichlein an der Spitze (/ = ♩, /̄ = ♪), mehrfach gesetzt. Die letztere kennzeichnet sich als Verzierung dadurch, daß sie als

wiederholter geschweifter Punkt erscheint (, = ♪) und den Namen Apostroph führt, gleichviel ob in der Höhe oder, wie unser Komma, in der Tiefe geschrieben.

Zuerst über die Wiederholung der Virga, die eigentliche Reperkussion. Was sagen uns die Alten darüber? Ob Guido von Arezzo überhaupt die Reperkussion meint, wo er sagt, die Neumenschrift lasse erkennen, ob ein Ton höher oder tiefer oder auf derselben Stufe stehe wie ein anderer neben ihm (æquisona, Migne 141, 416), diese Frage muß wohl dahin beantwortet werden, daß von einer Tonwiederholung über der gleichen Textsilbe gar nicht die Rede ist. Er spricht ganz allgemein. Dasselbe gilt von seiner Bemerkung, man bezeichne bei wiederholten Tönen öfters die verschiedene Tonstärke mit Akut und Gravis (a. a. O. S. 396). Mir ist keine Stelle bekannt, wo sich die Alten darüber ausgesprochen hätten, wie man zwei Virgas über derselben Silbe ausführte. Sicher machten diese Töne nicht einfach einen langen Ton aus; denn nicht nur ist davon nie die Rede, sondern auch unter den Zeichen für lange Töne kommt ein verdoppeltes Zeichen nicht vor. Die Verdoppelung der einfachen Virga wäre auch zwecklos; denn die Virga mit dem Strichlein bedeutete, wie wiederholt bezeugt wird, die doppelte Dauer der einfachen Virga. Da aber doch die verdoppelte Virga in der Neumenschrift oft erscheint, so wurden die Töne also nicht zu einer Länge verschmolzen. Nach Dechevrens (Etudes music. II. S. 356 f.) findet sich in der griechischen Kirchenmusik in diesem Falle eine flüchtige Verbindungsnote auf der nächst höheren Stufe eingeschaltet. Daß dies auch die Ausführung im Abendlande war, schließt er daraus, daß in der Quadratnotenschrift öfter ein Torkulus, also drei Noten, deren mittlere höher ist, als Übersetzung zweier Virgas der Neumenschrift eintritt. Soviel darüber.

Zusammengeworfen ist in der Quadratschrift die genannte eigentliche Reperkussion mit dem wiederholten Apostroph, also mit der sogenannten Distropha und Tristropha, kurz mit dem Strophikus, wie man beide zusammen nennt. Über das Wesen des Strophikus gehen die Ansichten weiter auseinander. Von praktischer Bedeutung ist es nicht, da man ohnehin in der vatikanischen Ausgabe die beiden Arten der Tonwiederholung nicht oder nicht immer unterscheiden kann. Theoretisch hat, wie wir schon früher sahen, P. Vivell auch hier einen langen Ton sehen wollen, um so länger, je öfter das Zeichen sich wiederholt. Das ist aber zunächst kaum ausführbar, wenn z. B. sieben Töne auf der gleichen Stufe erscheinen. Von den Alten ist es auch nirgends bezeugt. Der wiederholte Apostroph der Neumenhandschriften weist zudem auf die wiederholte Ausführung eines kurzen Tones hin. Der Umstand, daß der Punkt geschweift ist, ohne daß dafür ein kalligraphischer Grund ersichtlich wäre, läßt vermuten, es sei jeder kurze Ton noch mit einem absteigenden Ornamentnötchen versehen worden. Das ergäbe ungefähr den Triller, nur daß die flüchtige Ziernote kürzer als die Hauptnote wäre. In diesem Sinne faßt Dechevrens den Strophikus auf und nimmt an, daß die Töne der Distropha oder Tristropha jedesmal an Dauer zusammen einer Zeiteinheit gleichkommen. Das Zeugnis Aurelians von Réomé (9. Jahrh.) in der Musica Disciplina c. 19 bezieht sich ohne Zweifel auf den Strophikus. Er sagt dort vom Gloria des zweiten authentischen Tones, daß man die 16. und die 14. Silbe vom Ende, also die erste und letzte vom Gloria so ausführen müsse: „mit einem dreifachen schnellen Ton, wie wenn man mit der Hand einen Schlag gibt.“ Die Tristropha bestand demgemäß aus drei schnellen Tönen, und jeder derselben kann durch ein rasches Schlagen der Hand gemalt werden; es ist also ein höherer und ein niedrigerer Ton in demselben vereinigt, da bei rascher Bewegung das Aufheben der Hand einem schwächeren Nachklang des Tones entspricht. Die unwillkürliche Biegung der Hand, die sich wieder erhebt, ahmt die erforderliche geschmeidige Ausführung des Ziernötchens nicht übel nach. So war also die Ausführung im 9. Jahrhundert. Im 14. beschreibt Johannes de Muris (Summa musicæ 7, bei Gerbert Scriptt. III, 302) den Strophikus unter dem Namen Pressus ähnlich: Pres-

sus minor continet duas notas, major vero tres, et debet semper æqualiter proferri; also Distropha und Tristropha haben zwei oder drei kurze Noten auf gleicher Höhestufe. Die Art und Weise des Vortrags derselben ist bei Aurelian durch den Vergleich schöner gemalt. Jedenfalls ist demnach nicht an einen einzigen langen Ton zu denken, wofern nicht etwa praktische Rücksichten entscheiden müssen. Pothier sagt vom Strophikus: „Die Alten begnügten sich nicht damit, die Töne einfach zu verlängern, sie gaben ihnen vielmehr eine leichte vibrierende Bewegung." Er fügt bei, daß die Wirkung des Rhythmus beim Strophikus unter anderem der des Torkulus ähnlich sei (in Kienles Übers. S. 117), und daß diese Neume „nichts von einer langen Note habe". (S. 118.) Kienle selbst (Choralschule, 2. Aufl., S. 138) drückt sich etwas schwankend also aus: „Der Strophikus bedeutet eine Tonverzierung, die mit einem gedehnten Ton in Form eines Tremolo oder mit einer Stimmbewegung von einem Ganz- oder Halbton ausgeführt wurde. Immerhin war der Ton ein leichter Zierton und sehr verschieden und zurückstehend an Kraft vor einem einfachen Tone auf einer akzentuierten Textsilbe. Zuweilen ist die verlängerte Tondauer im rhythmischen Gefüge nötig, zuweilen ist sie lediglich Tonverzierung, die man übergehen kann."

Eine Tonwiederholung findet sich auch beim sogenannten Pressus. Die Quadratnote ist verdoppelt, und zwar mit einem vorausgehenden höheren Ton verbunden und durch einen folgenden tieferen abgeschlossen, z. B. so: (a) G G F. Die Schule von Solesmes schreibt also vor, man solle von a herabsteigend auf einem gedehnten G mit Nachdruck verweilen und dann leicht zum Schlußton der Gruppe, der auch wohl als kurz bezeichnet wird, übergehen. Man setzt eben voraus, daß verdoppelte Quadratnoten nichts als eine Verlängerung bedeuten. Praktisch mag das bequem sein. Aber in der Neumenschrift steht für die Verdoppelung eine einfache Ziernote, nämlich eine geschlängelte horizontale Linie, die sich meist an eine Virga als einen höheren Ton anschließt. Den Abschluß der Gruppe bildet ein Punkt, also eine wirkliche Kürze. Wie ist nun der mittlere Ton aufzufassen? Die Alten lassen uns hier im Stich. Das Neumenzeichen, die geschlängelte Linie, welche an einer Virga hängt, muß gewiß als eine aus kleinen Nötchen bestehende Verzierung der Virga angesehen werden; diese selbst trägt bald ein c als Zeichen der Verkürzung, bald ein t als Zeichen der Verlängerung. Die Ausführung wird im ersteren Falle (beim Pressus minor) einfacher gewesen sein. Im zweiten Falle (beim Pressus maior) bereitet sich regelmäßig der Abschluß eines Gliedes vor, und die Verzierung wird entsprechend verlangsamt worden sein. Auf eine eigentliche Tonlänge an Stelle dieser Verzierung führt uns nichts, sondern der Buchstabe t weist nur auf die Verlängerung der Virga. Das Zeichen für die Verzierung deutet auf mehrere kleine Zwischentöne als Überleitung zum kurzen Abschluß. Die Quadratnoten kennen, wie gesagt, nur einen Pressus und schreiben ihn wie die allerdings verwandte Distropha.

Auch andere Neumen fließen in dieser Verdoppelung zusammen. Um von dem Trigon, dem Frankulus und der Virga mit Epiphonus zu schweigen, so möge noch der Oriskus genannt werden. Er ist eine aufrecht stehende, geschlängelte Linie; die Richtung derselben besagt ohne Zweifel, daß eigentlich ein höherer und ein niedriger Zierton gemeint sei.

Die erwähnten Ziernoten haben wir darum besprochen, weil sie als Probe das Verhältnis der Quadratnoten zu der älteren Neumenschrift beleuchten, nicht als ob sie jetzt für die Praxis Bedeutung hätten. Wir haben gesehen, wie die Tonwiederholung Stellvertreterin einer ganzen Reihe von Neumenzeichen ist, ihre Ausführung also ursprünglich sehr mannigfaltig war. Nur das Quilisma und die liqueszierenden Noten sind als solche in der vatikanischen Ausgabe deutlich kenntlich gemacht. Wenn aber in den meisten der genannten Fälle ehedem eine künstliche Verzierung angebracht wurde, so wird man heutzutage selbst beim Quilisma, wo man bestimmt darauf hingewiesen wird, dieselbe vielleicht lieber weglassen. Welcher Art übrigens die Verzierungen waren, läßt sich nicht immer ganz klarstellen. Wie beim Quilis-

ma, so handelte es sich nach der wahrscheinlichen Annahme Peter Wagners (Neumenkunde II S. 19 ff.) vielfach um chromatische und enharmonische Töne, die geschulte Sänger voraussetzten. Die späteren Handschriften bezeichnen die Ornamente entweder gar nicht oder verändern sie in mehrfacher Weise. Denkt man sich aber alle jene Zieraten in den uns geläufigen Choral hinein, so erscheint sein Charakter ganz anders. Die Gewohnheit läßt uns die Ornamente wie auch den alten Rhythmus leicht entbehren, und darum sieht die gegenwärtige Reform von beiden ab; eine archäologische Wiederherstellung war, wie der Staatssekretär bestimmt versichert hat, von Anfang an nicht beabsichtigt. Desgleichen wurde eine Ausgabe mit rhythmischen Zeichen, welche die Mönche von Solesmes veranstaltet hatten, anfangs zwar von der römischen Kongregation bestätigt, bald darauf aber die Bestätigung für etwaige neue Auflagen zum voraus zurückgenommen.

VI. Zur Aufklärung.

Der Hauptvertreter des Mensuralrhythmus im Choral, P. Dechevrens S. J., hat in seiner neubegründeten Zeitschrift **Voix de St. Gall** eine sehr eingehende Studie über eines der Kyrie der vatikanischen Ausgabe gemacht. Über diese (wesentlich wissenschaftlichen Zwecken dienende) Arbeit hat Chordirektor Victori in der Straßburger „Cäcilia" einige Erwägungen veröffentlicht, die Gelegenheit bieten, mehrere prinzipielle Fragen bezüglich des Choralrhythmus näher zu besprechen.

Bei der Herstellung des ursprünglichen Chorals kommen zunächst gewisse allgemeine Grundsätze in Betracht. Bekanntlich sind wir für die Melodie an die Intervall-Handschriften, d. h. diejenigen Handschriften angewiesen, welche durch Linien oder auf eine andere Weise die Melodieschritte genau bezeichnen. Aus den älteren Neumenbüchern kann sich niemand ein befriedigendes Bild der Melodie machen, auch der Kenner nicht. Die wesentlich rhythmischen Neumenzeichen stellen uns in der Tat sozusagen gar keine Musik dar. Da wir also doch einmal auf die späteren Intervall-Handschriften zurückgehen müssen und sonst wirklich keine Melodie vor uns haben, so scheint es angemessen, die Neumen gleich auf Linien zu setzen, mit den Intervallen nämlich, welche uns allein das Auf- und Absteigen der Töne bestimmt erkennen lassen. In den Neumen selbst ändert sich damit nichts, als daß sie sich, statt auf einer sehr unregelmäßigen Linie, auf einem Liniensystem gesetzmäßig fortbewegen. Aber, so fragt Victori, ist diese Übertragung zuverlässig? Darauf ist ein Zweifaches zu erwidern. Erstens steht bei genauer Angabe der Handschriften sowohl für die Neumen selbst wie für die Melodieschritte die Kontrolle jedem offen; genaue Angabe der einzelnen Handschriften ist freilich unerläßlich. Dechevrens hat da wohl nichts versäumt. Wenn Hr. Victori meint, er hätte über die fünf St. Galler Handschriften Näheres sagen müssen, ob sie nämlich untereinander übereinstimmen, oder welcher Handschrift der Übersetzer gefolgt sei, so hat er übersehen, daß darüber Seite 9 wirklich die nötige Auskunft gegeben war. Bezüglich der Melodieschritte verhält es sich so. Es bleibt hier n i c h t s a n d e r e s ü b r i g, als sie späteren Handschriften zu entnehmen; das tun denn auch alle Choralforscher. Im ganzen gibt dieses Verfahren auch eine genügende Sicherheit. Denn die wesentliche Übereinstimmung der Linienhandschriften unter sich, die Zähigkeit der kirchlichen Tradition und der auch melodisch nicht nutzlose Vergleich mit den Neumenbüchern des 10. (oder gar 9.) Jahrhunderts können uns bezüglich dieser Periode beruhigen. Zuverlässigkeit in allem einzelnen ist freilich keineswegs zu erhoffen, und ein Rückschluß auf die Zeit Gregors des Großen (um 600) wäre kaum zu rechtfertigen. Die Aufgabe der Wissenschaft kann somit nur diese sein, den Choral der Linienhandschriften (etwa seit dem Ende des 11. Jahrhunderts) durch das Studium der Neumenbücher soweit zu ergänzen, daß wir eine genügende Gewähr dafür erhalten, den um ein gutes Jahrhundert älteren Kirchengesang herstellen zu können. Die Bedeutung eines Versuches dieser Art liegt in den überzeugenden Anzeichen eines gerade um 1100 um sich greifenden Verfalles. In melodischer

Hinsicht klagen ja um jene Zeit die Schriftsteller laut, daß in den einzelnen Kirchen so verschieden gesungen werde. Man kann allerdings verständigerweise annehmen, daß diese Verschiedenheiten den wesentlichen Gang der Melodie nicht berührten; aber sie waren doch so groß, daß man gerade damals durch allgemeine Einführung eines Liniensystemes der Verwirrung zu steuern suchte. Bezüglich des Rhythmus war der Verfall früher angebahnt und zur Zeit Guidos von Arezzo viel weiter fortgeschritten. Die Neumenbücher lassen nun eine gewisse Kontrolle auch in melodischer Beziehung zu; inwiefern, darf hier unerörtert bleiben. Da aber die Neumenschrift in erster Linie eine Darstellung der Vortragsweise bezweckte, so kann man hoffen, aus ihr den älteren Choralrhythmus der Hauptsache nach wiederherzustellen. Ergänzung der Melodie und Auffindung des ursprünglichen Rhythmus ist das Ziel, dem die Arbeiten der Mensuralisten zustreben. So gibt denn auch Dechevrens in seiner Studie über das Kyrie Te Christe supplices eine Probe davon, wie die Restauration des Chorals wissenschaftlich gefördert werden kann. Mit der praktischen Einführung einer späteren Choralform in den Gebrauch der Kirche, wie sie eben jetzt bevorsteht, hat das nichts zu schaffen. Dies muß wegen der unbegreiflichen immer noch umlaufenden Mißverständnisse betont werden.

Victori wirft die weitere Frage auf: warum die sogenannte „moderne" Übersetzung bisweilen die Textunterlage oder andere Einzelheiten ändere. Es stellt nämlich Dechevrens neben die wörtliche Übertragung der Neumen (vor allem in ihrer rhythmischen Gestalt) eine zweite „moderne". Der Zweck derselben ist schon arg mißverstanden worden. Sie ist nämlich taktmäßig geordnet, in unserem Sinn, d. h. nach größeren Zeiteinheiten, $^2/_4$, $^3/_8$ oder $^6/_8$, gegliedert. Als Einheitsmaß des alten Chorals ist dagegen der sog. chronos, etwa ein Viertel nach unserer Auffassung, anzusehen. Das soll heißen: in der alten Theorie unterschied man nicht ausdrücklich die größeren Einheiten. Denn es ist allerdings nicht glaublich, daß man solche praktisch nicht empfunden habe. Im Orient kennt man noch heute unsern Takt in der Kirchenmusik nicht, sondern nur den chronos. Trotzdem konnte aber ein neugriechischer Choralschriftsteller unserer Tage behaupten, daß der Takt in den neugriechischen Melodien enthalten sei, wenn er auch nicht geschrieben werde. Insofern glaubt also Dechevrens durch Schreibung des modernen Taktes das Wesen der alten Melodien nicht zu ändern. Er will keineswegs sagen, derselbe stehe in den Handschriften verzeichnet. Wenn man von einem Takt der Handschriften reden will, so kommt nur der chronos in Frage, wie ihn bei Dechevrens die wörtliche Übertragung darstellt. Eine zweite Bestimmung der „modernen" Übersetzung ist, durch leichte Modifikationen der alten Melodien und vorwiegend der Schreibart, sie unserem Geschmacke näher zu bringen. Grundsätzlich muß dieses Verfahren gebilligt werden; denn vieles ist im ältesten Choral sehr fremdartig und die Notenschrift nichts weniger als vollkommen. Schon die früheren Ausgaben von Solesmes haben gelegentlich die handschriftliche Lesart, auch z. B. bezüglich der Textunterlage, abgeändert, und daß die neue Vaticana sich *nicht überall* an die Handschriften hält, ist schon stark genug hervorgehoben worden. Wer einem praktischen Zwecke dienen will, muß wohl den alten Choral ein wenig modifizieren oder handelt wenigstens nicht unvernünftig damit. Im einzelnen mag man streiten, ob zu einer Änderung ein genügender Grund vorlag, oder ob subjektive Willkür schaltete. Man darf nun in unserem Falle nicht einwenden, daß es sich bei Dechevrens um einen praktischen Zweck nicht handle. Darauf läßt sich sagen, daß dieser Satz in seiner ganzen Allgemeinheit nicht richtig ist. Die Vaticana ist nur für die eigentlich liturgischen Gottesdienste vorgeschrieben. Sonst hat niemand eine andere würdige Musik von der Kirche ausgeschlossen; tatsächlich bringen ja auch die Kapellmeister bei anderen Andachten nicht ungern ihre eigene Musik zur Aufführung. Somit darf für die nicht streng liturgischen Andachten auch der Choral des 10. Jahrhunderts neben dem des 11. und 12. wenigstens ausnahmsweise einmal gebraucht werden. Die Vaticana nimmt übrigens eine spä-

tere mehr archaistische Reform des Chorals selbst in Aussicht oder behält sie wenigstens vor. Eine entfernte Anbahnung derselben kann nun nicht besser geschehen, als wenn man versuchsweise gelegentlich die Ergebnisse der Choralforschung auch in die Kirche einführt. Rom kann das natürlich untersagen, hat es aber bis jetzt nicht getan. Ein entfernter praktischer Zweck ist somit den Arbeiten der Choralforscher nicht abzusprechen, sowenig sie auch das Recht haben, sich an die Stelle der offiziellen Ausgabe zu drängen. Sie stehen in dieser Hinsicht, an und für sich wenigstens, auf gleicher Stufe mit den Motetten oder Kirchenliedern von diesem oder jenem Kapellmeister. Aus der „modernen" Fassung der alten Melodien, die neben der authentischen steht, muß man jedenfalls keinerlei Vorwürfe gegen die Richtigkeit der letzteren herleiten. Jene ist eine bloße Zugabe, die teilweise auf subjektiver Auffassung beruht und nur dem ästhetischen Urteil des Musikers, nicht der historischen Kritik des Choralgelehrten untersteht. Man hat das seltsamerweise nicht verstanden, und auch Victori fragt verwundert nach dem Grunde einer solchen Abänderung der wörtlichen Übersetzung.

Er fragt weiter, warum das Troparium von Nevers dem Graduale derselben Stadt vorgezogen worden sei. Das berührt die Frage der Auswahl der Handschriften. In dem genannten Einzelfalle ist die Antwort nicht schwer; Dechevrens hatte S. 9 f. festgestellt, das Troparium sei in einfachen Neumen geschrieben und stamme aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, das Graduale habe bereits das guidonische Liniensystem und gehöre dem Ende des genannten Jahrhunderts oder dem Anfang des 12. an. Nach wissenschaftlichen Grundsätzen mußte also an und für sich dem ersteren der Vorzug gegeben werden.

Bezüglich der Handschriften bleibt die Hauptsache, daß sie genau aufgewiesen, nach ihrem Werte beurteilt und nach klaren Grundsätzen benützt werden. Man kann dann urteilen, bezw. streiten über die Auswahl, den Wert der einzelnen und die Bestimmung der Lesart. Aber der Kritik ist damit das Material unterbreitet. Die ältesten Quellen verdienen naturgemäß zuerst berücksichtigt zu werden; aber wissenschaftliche Erwägungen können doch gelegentlich zugunsten jüngerer Handschriften entscheiden. Darum muß das handschriftliche Material immerhin in einem gewissen Umfange herangezogen werden, obwohl es natürlich auf die Zahl als solche gar nicht ankommt. Dechevrens hat für das Kyrie Te Christe supplices zehn ältere Handschriften benützt, hat aber von denjenigen des 12. und 13. Jahrhunderts ganz abgesehen, ohne diesen einen subsidiären Wert abzusprechen.

Die Gründung einer neuen Zeitschrift wie die Voix de St. Gall scheint die Kritik herauszufordern, teils, wie oben gesagt, die ästhetische über die endgültige modernisierte Form der behandelten Melodien, teils die wissenschaftliche über die Wahl und Auslegung der Handschriften. Victori hat einen Anfang damit gemacht. Da indes bei unserer Gewöhnung an einen rhythmisch sehr verschiedenen Kirchengesang die ästhetische Kritik doppelt schwer ist, so erklärt es sich, daß die wissenschaftliche Kritik zuerst hervortritt. Auch hier stellt sich gleich wieder die Frage ein: soll die sog. alte oder die moderne Fassung der Kritik zugrunde gelegt werden? Es scheint nun, daß Victori sich vornehmlich an die letztere hält. Das dürfte sich wenig lohnen, da die historische Kritik eigentlich nur die andere angeht. Er fragt, warum die verschiedenen Versionen des Kyrie schließlich in verschiedenem Takte geschrieben seien. Es bezieht sich dies auf die moderne Fassung und kommt somit weniger in Betracht. Da aber die verschiedenen Versionen wirklich sehr voneinander abweichen, so darf man sich auch nicht wundern, wenn sie ehedem rhythmisch nicht gleich gedacht waren. Es fragt sich nur, welcher Takt, einen solchen einmal vorausgesetzt, dem Bestand der Melodie am meisten entspreche. Man muß dabei festhalten, daß die Modifikationen der „modernen" Übertragung teilweise Geschmacksache sind, die mit dem mensuralistischen Systeme im Grunde nichts zu tun haben. Ungefähr dasselbe läßt sich auf das Bedenken antworten, das wegen der scheinbaren Zerreißung des Torkulus in der modernen Übersetzung erhoben



wird. Das mensuralistische System würde nicht unmittelbar betroffen, sondern nur, wie auch Victori selbst sagt, die Grundregel einer gesunden Modernisierung des alten Gesanges. Allein jene Zerreißung einer zusammengehörigen Tongruppe ist in der Tat nur eine scheinbare. Ein Taktstrich nach einem Auftakt trennt doch diesen nimmermehr von den folgenden Noten!! Der moderne Taktstrich ist in diesem Falle gewiß kein Trennungszeichen. Er bedeutet nichts, als daß die folgende Note den schweren Taktteil ausmacht oder dazu gehört. Die Melodie beginnt mit der Note, die wir Auftakt nennen, und im Grunde fängt auch hier der Takt an, obwohl der Taktstrich erst unmittelbar vor dem Schwerpunkt des rhythmischen Gebildes steht. Das ist musikalisch eigentlich selbstverständlich.

Sehr ernst sind dagegen die letzten Bemerkungen Victoris. Es ist auch schon sonst wiederholt betont worden, daß, wenn der alte Choral je mensuriert gewesen wäre, der Rhythmus mit solcher Genauigkeit hätte bezeichnet werden müssen, daß nie ein Zweifel oder Schwanken möglich gewesen wäre. So tut es ja unsere Notenschrift. Victori fügt ergänzend bei, daß wenigstens ganz bestimmte Regeln leitend gewesen sein müßten, sobald die Einzelzeichen die nötige Klarheit vermissen ließen. Diese vorsichtige Ergänzung ist sehr wichtig. Wie wenig wir mit der alten Sangesweise bekannt sind, geht ja schon daraus zur Genüge hervor, daß wir uns eigentlich noch weniger klarmachen können, wie man bei einer melodisch so unvollkommenen Tonschrift jahrhundertelang stehen bleiben konnte, als warum man für den Rhythmus nicht alsbald eine vollkommen genügende Bezeichnung fand. Ja es war für die Melodie sogar von alters her eine genaue Intervallschrift, nämlich in Buchstaben, überliefert, und doch gab man diese auf, um eine melodisch so unvollkommene wie die Neumenschrift einzuführen. Wir müssen uns also durchaus erst mit dem Gedanken vertraut machen, daß die Neumenschrift auch rücksichtlich des Rhythmus nicht gerade vollkommen war. Wir sind durchaus nicht berechtigt, die Vollständigkeit und Genauigkeit unserer Notenschrift zu verlangen. Mit einer solchen Forderung läuft man vielmehr von vornherein Gefahr, einem System des Choralrhythmus das größte Unrecht zu tun. Annehmbarer ist die Voraussetzung Victoris, daß die alten Sänger doch durch bestimmte rhythmische Regeln geleitet wurden. Aber auch hier dürfen wir nicht der Melodie vergessen, die keineswegs vom Blatt abzulesen war, wie uns die Meister der alten Zeit des öfteren und laut genug versichern. Was Wunder also, wenn es mit dem Rhythmus teilweise ähnlich bestellt war? Wir wissen aus zuverlässigen Zeugnissen, daß die Meister des 11. Jahrhunderts über die Melodieschritte keineswegs einig waren. Von der alltäglichen Musikpraxis schreibt Cotton (11. Jahrh.): „Es sagt etwa einer: Meister Trudo hat's mich so gelehrt; der andere aber entgegnet: Und ich habe bei Meister Albinus gelernt. Darauf der dritte: Sicher ist, daß Meister Salomon ganz anders singt. Und um ohne Umschweife zu reden: selten stimmen drei in einem Gesange überein, geschweige denn tausend; denn während jeder seinen Lehrer vorschiebt, zersplittert sich der Gesang sovielmal als es Lehrer in der Welt gibt." Wenn es so mit der Melodie bestellt war, wie können wir uns wundern, wenn es auch kein vollständiges System von Regeln gab, um den viel beweglicheren Rhythmus bis ins einzelne festzulegen. Wie bei der Melodie, so trat beim Rhythmus die Tradition ergänzend ein, ohne selbst immer und überall auszureichen. Was aber dann? Nun, da werden die Sänger, bezw. wird der Chorleiter sich selbst geholfen und gedacht haben, daß der Gesang nicht wesentlich gefährdet werde, wenn man auch in Einzelheiten von der ursprünglichen Absicht des Komponisten abirre.

Dies sind die Voraussetzungen, ohne die man nicht an die Kritik des mensuralistischen Systemes gehen darf. Wie weit man noch von dieser Vorsicht entfernt ist, beweisen so manche kritische Äußerungen. Nun zur Sache.

Victori konstatiert, daß Dechevrens dieselben Zeichen verschiedener, ja sogar der gleichen Handschriften auf verschiedene Weise wiedergibt. Ob das in der „modernen" Übersetzung oder in der wört-

lichen geschehen, ist nicht näher angegeben. Es muß aber da genau gesondert werden, wie wir noch einmal wiederholen. Es muß klar vorliegen, wieviel der wörtlichen Übersetzung aufgebürdet werden kann. Einiges ohne Zweifel. Hier also muß die Kritik einsetzen und fragen, ob die Unregelmäßigkeit sich etwa aus einem festen Gesetze oder sonstwie erkläre. Sonstwie — z. B. schreibt Dechevrens Pausen, was man ihm sehr verübelt hat, und zieht sie von der letzten Note ab, wodurch diese eine andere Gestalt bekommt. Der Leser weiß das aber und sieht ein, daß auch die Alten Pausen gekannt haben müssen. Er mag über diese und jene streiten, aber er wird nicht getäuscht, und die durch ein solches (übrigens sehr begründetes) Verfahren entstehende Unregelmäßigkeit darf für das System nicht mehr ernstlich in Frage kommen; sie ist rein graphischer Natur. Aus einem festen Gesetze erklären sich andere Unregelmäßigkeiten. Dem ganzen System der Rhythmisierung liegt ja die genügend begründete Voraussetzung zugrunde, daß der chronos die rhythmische Einheit bilde. Wo nun nach dem Gesetz des chronos eine Note gegen ihren anscheinenden Wert gedehnt oder gekürzt wird, da ist doch Victoris zweiter Forderung genügt. Wird man aber noch weitere Zugeständnisse machen dürfen, bezw. müssen, wenn die Kritik objektiv sein soll? Wir glauben, ja. Es gibt Anzeichen genug dafür, daß (unbeschadet der Zeiteinheit des chronos!) in manchen Fällen dem Sänger größere Freiheit der Ausführung gelassen wurde. Die Dominante der Psalmtöne z. B. wird meistens ohne rhythmische Verschiedenheit mit der Virga oder einem liegenden Strich geschrieben. Bei dem mit jedem Vers wechselnden Texte wird man es dem Sänger freigelassen haben, selbst Abwechslung in den Vortrag zu bringen; denn das Psalterium Hartkers beweist, daß auch der Psalmvortrag wirklich rhythmisiert wurde. Für das Wesen einer guten Psalmodie ist es aber in der Tat von geringem Belang, ob der chronos einmal so oder so dargestellt wird, wie bei uns, ob in einem rezitativischen Gesange ein $^3/_8$ Takt einmal so oder so ausgeführt wird, sofern nur die Takteinheit erhalten bleibt. Die Freiheit wurde aber ehedem weiter ausgedehnt. Die späteren Handschriften bezeichnen den Rhythmus des Chorals überhaupt nicht mehr, und man hat daraus, ohne an den ähnlichen Sachverhalt bezüglich der Melodie zu denken, ohne Grund den Schluß gezogen, man habe einen mensurierten Vortrag nicht gekannt. Nein, die Tradition und der Geschmack der Sänger bestimmte denselben, bevor er schließlich vollends in Verfall geriet. Auch viele der besseren Handschriften stellen ihn offenbar unvollständig dar, und sogar in den allerältesten ist schon darum die Genauigkeit der Bezeichnung nicht dieselbe, weil nur wenige die Hilfsbuchstaben zur Vervollständigung der Tonschrift heranziehen. Man muß daraus schließen, daß vieles einzelne im ryhthmischen Vortrag dem Auge nicht dargestellt wurde und objektiv nicht bis ins kleinste bestimmt war. Es ist unstatthaft, bei dieser Sachlage von der alten Tonschrift zu reden, wie von der unsrigen, die selbst das volle Leben ja erst von dem ausführenden Musiker erwartet. Darin sucht eben Dechevrens den Wert seiner „modernen" Übertragung, daß sie mit den Mitteln der neueren Tonschrift den künstlerischen Vortrag verdeutlicht, jedoch im Sinne der alten Kunst selber, deren Geist in der melodisch und rhythmisch nicht vollkommenen Neumenschrift schlummert. Will man also keine pedantische Kritik üben, so muß man sich nicht allzuviel an diese und jene Einzelheit anklammern, die für das Wesen der Melodie von sehr geringem Belang ist, sondern untersuchen, inwieweit die Neumenzeichen und die Zeugnisse der alten Schriftsteller uns sicher leiten, inwieweit die Deutung problematisch ist (sie bleibt es bei den meisten Ziernoten) und wo der Übersetzer durchaus seinem eigenen Geschmacksurteil gefolgt zu sein scheint. Mancherlei Unsicherheit wird indes immer Stoff zum Streite geben. Es ist in der Melodie nicht anders, sobald man die vielfach abweichenden Lesarten der Handschriften wirklich namhaft macht, oder sich erinnert, wie wenig im 11. Jahrhundert auch die Meister selbst übereinstimmten. Wie wir hörten, fing Victori nicht ohne einigen Grund mit der Frage an: Darf man die Neumen ohne weiters

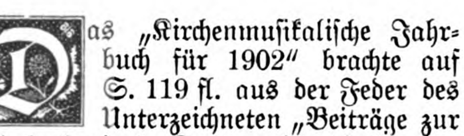


auf Linien setzen? mit andern Worten: Geben uns die Linienhandschriften in melodischer Hinsicht eine genügende Gewähr für die Sangesweise des 10. Jahrhunderts? Fügen wir schließlich zur Verständigung noch eines hinzu: Weder Dechevrens noch ein anderer Choral-Mensuralist wird den Anspruch erheben, in der Auslegung der Neumenzeichen selbst immer und überall das Rechte schon gefunden zu haben. Wenn das Verständnis des mensuralistischen Systems, wie Dechevrens es aufgestellt hat, ein tieferes wäre, so würde man gegen ihn ohne Zweifel viel gewichtigere Beweise ins Feld führen, als es bisher geschehen ist.

Exaeten. P. **Gerh. Gietmann.**



Beiträge zur Glockenkunde.



Das „Kirchenmusikalische Jahrbuch für 1902" brachte auf S. 119 fl. aus der Feder des Unterzeichneten „Beiträge zur Glockenkunde." Dort werden die Fragen beantwortet: I. Welches Material hat man bereits zur Anfertigung von Glocken verwendet? (S. 121 fl.), II. In welchen Gewichten und Größen können Glocken mit demselben Grundtone gegossen werden? (S. 125 fl.) Die Fortsetzung dieser Arbeit erschien in dem neunzehnten Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuches (1905) S. 16 fl. In demselben werden die Fragen beantwortet: III. Welche Intervalle lassen sich zu einem wirkungsvollen Geläute vereinigen? (S. 17 fl.), IV. Welches sind die bedeutendsten Glocken? (S. 40 fl.) Die folgenden Mitteilungen wollen Antwort geben auf die Frage:

V.

Welche Inschriften hat man für Glocken gewählt?

„Auf verschiedene Weise und wiederholt ruft täglich die Kirche durch ihre Herolde, die Glocken, zur lebendigen Teilnahme an ihrem Leben."[1]) Sie sind die Boten eines anderen, eines höheren Reiches, die herniederrufend in das irdische Leben des Tages dem gläubig verständigen Herzen in den wichtigsten Momenten des Lebens und jedes einzelnen Tages[1]) die einladende Mahnung bringen, über dem niederen auch des höhern, himmlischen Lebens nicht zu vergessen[2].) Aber ebenso sind diese Glockentöne auch Boten aus dem Herzen der Christen, sind Bild jenes heiligen Widerklanges, der diese von dem innern Rufen des Geistes allezeit ertönen macht, nun zu erneutem Aufblick zu Gott, nun zur Richtung all unserer Meinung nach Gott, nun zum demütigen, bußfertigen Flehen zu Gott, nun zum lobenden und preisenden Danke gegen Gott."[3])

Die Glocken begleiten und beleben aber nicht nur das kirchliche, sondern

[1]) Dr. Joseph Amberger, Pastoraltheologie, 2. Bd., Regensburg 1852, S. 874. — Amberger, Domkapitular, Bischöflicher Geistlicher Rat, summus custos der Kathedrale und Senior des Kapitels zu Regensburg, war geboren am 19. März 1816 zu Pfahl, Pfarrei Unterviechtach, und starb am 19. Oktober 1889 in Regensburg. „Ein ausgezeichneter, gelehrter und heiligmäßiger Priester wurde mit ihm zu Grabe getragen. Zu einer Zeit, wo über den Zusammenhang der Liturgie mit der Musik noch wenig Verständnis sich zeigte, war er der wirksame Ratgeber des hochseligen Bischofs Valentin von Riedel in den Bestrebungen des Kanonikus Dr. Karl Proske für Förderung und Hebung des liturgischen Gesanges und der altklassischen Vokalmusik gewesen. Diese Grundsätze sind bereits in der ersten Auflage seiner Pastoraltheologie in den fünfziger Jahren, wohl zum ersten Male in Deutschland, zu begeistertem und begeisterndem Ausdruck gekommen. Als Regens des bischöflichen Klerikalseminars arbeitete er durch zehn Jahre für den Unterricht im liturgischen Gesange nach dessen ganzer Bedeutung und wohnte demselben persönlich anregend bei." Mus. sacr. 1889, S. 145.

[1]) Erinnere dich, wie von dem Akte der feierlichen Taufe bis zum Grabe und zur Totenfeier, und wiederum von Tagesanbruch bis zum Feierabend der Glockenton den Menschen treulich begleitet, — ein schönes Thema für den Prediger. — Vergl. auch: Die Glocke und ihre Bedeutung in der katholischen Kirche. Zwölf Kanzelvorträge. 3. Aufl. Donauwörth 1881.

[2]) „Campanæ prædicatores significant." Durandus, Rationale divinorum officiorum. Lib. I. cap. 4, no. 4, pag. 13, woselbst auch (no. 4—9) die weitere Durchführung dieses Vergleiches nachzulesen ist.

[3]) Amberger a. a. O. II. 830.

überhaupt das volkstümliche Gemütsleben zu allen Zeiten wie mit ihrem Klang im Geläute, so nicht minder mit den ihnen aufgegossenen Inschriften und Bildern. Von frühester Zeit an hat insbesondere das deutsche Gemüt der Glocke und ihrem Klang tiefen Sinn und weihevolle Deutung beigemessen und dies in frommen, sinnigen Sprüchen und Bildern auf den Glocken selbst zum Ausdruck gebracht. Es ließe sich ein ganzes Buch schreiben über die Beziehungen des germanischen Geistes zu den Glocken und ihrem Geläut, von Karls des Großen Glockenguß zu Aachen bis zum Lied von der Glocke, das Schiller sang."[1])

Mit der Anbringung von Inschriften ging man in früheren Jahrhunderten sparsamer um. Bisweilen fehlt auf sehr alten Glocken nicht nur die Jahreszahl des Gusses, sondern überhaupt jegliche Schrift. Die Sprüche, anfangs nur in lateinischer Sprache verfaßt, sind kurz und doch gehaltvoll. Wir finden die Inschriften meist um den Glockenhals herumlaufend, seltener stehen sie um den Kranz (Schlag), vereinzelt trifft man wohl auch Inschriften oben auf der Platte (z. B. auf einer Glocke der Katharinenkirche zu Brandenburg von 1345, desgleichen in der Klosterkirche zu Zinna bei Jüterbogk von 1491, ebenso in der Pfarrkirche St. Martin in Pieterlen (Kanton Bern), ferner auf der großen Glocke (61,12 Ztr.) der katholischen Pfarrkirche in Montabaur[2]) von 1668) oder gar auf der inneren Fläche der Glocke (z. B. an einer Glocke der Nikolaikirche in Jüterbogk).[3]) Später dehnten sich die Inschriften über den ganzen Glockenleib (Mantelfläche) aus, was diesen in demselben Maße entstellt, wie langatmige Inschriften kurzen präzisen an Schönheit und Wert nachstehen.[4]) Bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts begegnen wir den romanischen Majuskelformen, zuerst noch in der Abwechslung mit Lapidar-Charakteren, dann rein gotischen Zügen.[1]) Im XV. (vereinzelt schon von 1360 ab) und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts kommt die gotische (eckige) Minuskelschrift vor (sogen. Gitterschrift, eine Schriftart, die nicht immer leicht zu lesen ist), welche die Gießer für ihre Werke bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts benutzten. Zuweilen begegnen wir auch spätgotischen Majuskeln und Renaissance-Majuskeln. Um das Jahr 1530 tritt aber schon vereinzelt die moderne Majuskel- und Minuskelschrift (die noch heute übliche Antiqua) auf.[2]) „Die Ziffern sind bis zum Anfange des XV. Jahrhunderts meist römische, erst später kamen die arabischen neben den römischen in Gebrauch."[3]) „Die frühesten Inschriften sind in den Mantel eingekratzt und zwar rechtsläufig, so daß sie auf der Glocke linksläufig erscheinen und nur im Spiegel gelesen werden können (Zwabitz, Pfarrhaus in Gröben, Dosdorf). Daneben kommen häufiger die mit Stempeln geformten Inschriften vor, wobei in Holz geschnitzte Buchstaben in den Mantel nebeneinander gedrückt wurden. Von diesen ist nun eine ganze Anzahl unlesbar und wird es wohl bleiben."[4])

Eine kirchliche Vorschrift bezüglich der Anbringung von Bildwerken und Inschriften auf Kirchenglocken lautet: „Die Glocken dürfen keinerlei profane Bilder oder Sprüche tragen, sondern das Bild des Patrons der Kirche oder ein anderes heiliges Bildnis mit religiöser Inschrift."[5]) Im allgemeinen liegt den mittelalter-

---

[1]) Friedr. Winfrid Schubart, Die Glocken im Herzogtum Anhalt. Ein Beitrag zur Geschichte und Altertumskunde Anhalts und zur allgemeinen Glockenkunde. Dessau 1896. S. 41.

[2]) Musica sacra 1903, S. 53.

[3]) Dr. Heinr. Otte, Glockenkunde. Leipzig 1884. S. 120.

[4]) Dr. Karl Bader, Turmglocken-Büchlein. Eine Wanderung durch deutsche Wächter- und Glockenstuben. Gießen 1903. S. 112.

[1]) Joh. Ev. Fahrngruber, Hosanna in excelsis. Beiträge zur Glockenkunde aus der Diözese St. Pölten. St. Pölten 1894. S. 277. — Schubart a. a. O. S. 53. — Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern. X. Bd., 3. Heft. Bern 1882. S. 377.

[2]) Dr. Heinr. Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896. S. 42.

[3]) Heinr. Böckeler, Beiträge zur Glockenkunde. Aachen 1882. S. 75.

[4]) Bergner a. a. O. S. 41.

[5]) Act. Mediol. Instruct. fabricæ et supellectilis ecclesiasticæ. Lib. I. Bergomi 1738. cap. 26, pag. 586. — Dr. G. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst. 4. Aufl. Landshut 1885. S. 274. — Joh. Gerhardy, Praktische Ratschläge über kirchliche Gebäude, Kirchengeräte und Paramente. Paderborn 1895. S. 138. — Dr. Andr. Schmid, Religiöse Sinnsprüche zu Inschriften auf

lichen Glockeninschriften wie Bildern[1]) „ein ernster frommer Sinn zugrunde, häufig in der Form des Gebetes. Die mittelalterlichen Glockeninschriften heben sich darin vorteilhaft ab von denen des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, die oft einen ungebührlichen Umfang und schwulstigen Inhalt haben, ja häufig nichts weiter sind als eine Aneinanderreihung von Namen vom Landesherrn bis zum Kirchvater, auf zwei Glocken fehlt sogar der Name der Frau Pastorin, geborene so und so, nicht."[2])

Die Inschriften der Glocken zu lesen ist keine ganz leichte Sache. Schon daß es oft recht schwer ist, an die Glocken heranzukommen, daß sie dunkel hängen, daß sie bestaubt, ja beschmutzt sind, erschwert die Entzifferung derselben sehr, mehr noch aber, was die Glocken des Mittelalters angeht, die Schreibweise der Schriftzeichen mit ihren Verzierungen, und die Tatsache, daß geradezu störende, sinnverwirrende Schreibfehler keineswegs selten sind. Von letzterem nur ein Beispiel: selbst auf der prächtigen Glocke der Cyriacus-Kirche in Gernrode, einem Meisterwerk, ist das Wort Signum arg verschrieben in SIGMV̄. Dazu kommen noch die häufigen und keineswegs immer sich gleichbleibenden Abkürzungen. Die Kenntnis aber der Schriftentwicklung ist für die Altersbestimmung der Glocken von großer Wesenheit."[3])

Der Glockeninschriften sind Legion. Viele von denselben sind wegen ihres merkwürdigen Inhaltes, den man oft als Spiegel der Zeiten betrachten kann, namentlich für den Kirchen- und Kulturhistoriker von ganz besonderem Interesse. Auf den folgenden Seiten dürften mannigfaltige Belege hierfür zu finden sein.

Die älteste, bis jetzt bekannte Glockeninschrift ist diejenige des Abtes Harbert (835—864) von Lobbes bei Charleroi, von dessen Glocke es heißt: testatur campana percelebris ejus jussu facta et ecclesiæ nostræ donata, in qua sunt versus, qui abbatem et factorem, vel ad quid facta sit, quasi ipsa de se loquente, hoc modo manifestant:

Harberti imperio componor ab arte Paterni
Nec Musis docta, en cantus modulator amœnos
Nocte dieque vigil depromam carmina Christo."[1])

Einer seiner Nachfolger, Abt Folkuin von Lobbes (965—990), ließ für seine Kirche zwei Glocken gießen und berichtet selbst hierüber in der Chronik des Klosters:

„Folcuinus fecit et campanas duas majores, quarum unam, quæ maxima erat sancto Petro et aliam sancto Ursmaro dedicavit. In ista versus hii inscripti sunt:

Jussu Fulcuini me condidit artificis manus Danielis, ad laudem Triadis.

In alia istud tantum modo:

Fulcuinus Deo et patrono suo sancto Ursmaro."[2])

1098. ✠ AMIICDPvFsASTMIIICO IHVsMGTD

Drohendorf, Kreis Bernburg, Herzogtum Anhalt. — Schubart (a. a. O. S. 204 ff.) hat diese Inschrift in folgen-

---

Kirchengebäude und kirchliche Gegenstände in lateinischer und deutscher Sprache. Kempten 1899. S. 211 ff.

[1]) Die Denkmalpflege. Herausgegeben von der Schriftleitung des Zentralblattes der Bauverwaltung. Berlin 1904. VI. Jahrgang, Nr. 7. Desgl. 1905. VII. Jahrg. Nr. 15. Pilger- oder Wallfahrtszeichen auf Glocken.

[2]) Schubart a. a. O. S. 44.

[3]) Schubart a. a. O. S. 53.

[1]) Folcuini Gesta Abbatum Lobiensium, bei Pertz, Monumenta Germ. IV. 60. Migne, Patrol. latina CXXXVII c. 12. Piper, Einleitung in die Monumentale Theologie. S. 383. G. B. de Rossi, Campana con epigraphe dedicatoria del secolo in circa ottavo o nono trovata presso Canino, im Bulletino di Archeol. crist. (1889) Ser. 4. Anno 5. p. 84. Schubart a. a. O. S. 550. Nach diesem Bericht ließ Abt Harbert für die dortige Klosterkirche eine hochberühmte Glocke gießen, welche er mit einer Inschrift versah, die (wie der Chronist besonders hervorhebt) diesen Abt und den Gießer nennt und die Bestimmung der Glocke in der Weise angibt, als wenn diese über sich selbst spräche. Die aus drei noch reimlosen Hexametern bestehende Inschrift lautet zu deutsch etwa: „Auf Abt Harberts Befehl durch Kunst des Paternus verfertigt, nicht von den Musen gelehrt, doch lieblichen Klanges ich werde wach bei Tag und Nacht weih'n Christo dem Herrn meine Lieder." Dr. Jul. Schmidt. Zur Erinnerung an Heinrich Otte. Halle 1891, S. 22 ff.

[2]) Pertz, Monum. Germ. IV. 71. Migne, Patrol. latina CXXXVII c. 29. Piper, Einleitung in die Monumentale Theologie. S. 849. De Rossi im Bullettino di Archeol. crist. (1889)

der Deutung wiedergegeben: ✠ Anno M·IIC bezw. Anno Domini MIC Die Post Festum Archangeli Sancti MIchaelis II Calendas Octobris In Honorem Virginis Mariæ GenTricis Dei; zu deutsch: Im Jahre 1098 oder im Jahre des Herrn 1099 am Tage nach dem Feste des Erzengels, des heiligen Michael, am 30. September, zu Ehren der Jungfrau Maria, der Gebärerin Gottes.

1144. ✠ ANNO · M · CXLIIII Ab · INCAR(natione) . D(omi)NI FUSa E(st) · CA(m) P(an)A· (Im Jahre 1144 von der Menschwerdung des Herrn ab ist die Glocke gegossen.)

Iggensbach bei Hengersberg, Amtsbezirk Deggendorf (Niederbayern). Die Inschrift ist durch sorgsames Einritzen in den Mantel entstanden. Die Glocke hat eine Höhe von 0,43 m und einen unteren Durchmesser von 0,35 m. Der Umfang beträgt oben beim Schriftbande 0,82 m, in der Mitte 0,92 m und am unteren Rande 1,12 m. Die Glocke hat also eine bienenkorbartige Form, ähnlich der Glocke zu Diesdorf bei Magdeburg.[1])

1151. Der reimlose Hexameter auf der Clinsa des Domes in Merseburg lautet: SIT DVM CLINSA SONAT TURBO PROCUL HOSTIS ET IGNIS. (Fern, wenn Clinsa erschallt, sei der Sturmwind, der Feind und das Feuer.)

Allen ihren Eigenschaften nach kann diese Glocke nur im 12. Jahrhundert gegossen sein; denn eine starke Rippe mit starkem Kranze, runde Öhre, welche sich in matter Linie zu einer Krone zusammenbiegen, sowie die Form verweisen sie mit Sicherheit ins 12. Jahrhundert. Die Wörter sind durch Trennungszeichen nicht geschieden, nur am Schlusse hinter IGNIS steht ein Punkt; von den Rundteilen werden sie rücksichtslos durchschnitten. Die Buchstabenformen sind überwiegend römisch; aber auch Uncialen, sogar abwechselnd mit Lapidaren, sind angewendet. Von den Rundteilen enthält das eine das Tetragrammaton AGLA, welches nicht nur öfter an Glocken, sondern auch an anderen mittelalterlichen Stücken gefunden wird. Es wird als kabbalistischer Gottesname gedeutet, nämlich als die Anfangsbuchstaben des hebräischen: Attah Gibbor L'olam Adonai = Du bist mächtig in Ewigkeit, Herr.[1]) G. Schönermark schreibt (a. a. O. S. 12, Anmerkung 2): „Eigene Untersuchung hat mich völlig überzeugt, daß die vermeintlichen Punkte zwischen M·C·LI zwar nicht eingebildete, doch ganz zufällige Erhöhungen sind, die keineswegs, wie Otte in der Zeitschr. für christl. Archäologie und Kunst I. 83 und in der Beschreib. Darstellg. der ält. Bau- u. Kunstdenkmäler des Kreises Merseburg S. 158 für möglich hält, die Jahreszahl 1151 angeben sollen. Den Grund für die zufällige Entstehung des Punktes zwischen C und L kann man erkennen; um ein Rundteil zu machen, hatte der Gießer anfangs hier seine Zirkelspitze eingesetzt und bereits Kreise, deren Spuren noch zu sehen sind, geschlagen, als er sich zu einer anderen, der jetzigen Anordnung entschloß."

Ser. 4. Anno 5. p. 84. Wie hier mitgeteilt ist, ließ Abt Folkuin für das Kloster Lobbes zwei Glocken gießen. Die oben angegebenen Verse, welche auf der größeren Glocke standen, lauten zu deutsch etwa: „Auf Fulkuins Geheiß hat mich gebildet die Künstlerhand Daniels zum Preise der Dreieinigkeit." Die andere Glocke trug die oben mitgeteilte kurze Widmung, welche hier auch in deutscher Sprache folgen mag: „Von Fulkuin Gott und seinem Schutzpatron (dem früheren Abt und späteren Lokalheiligen von Lobbes) Ursmar geweiht." J. Schmidt a. a. O. S. 23. — Auch die Kunst, die glatte Form der Glocke zu verzieren (zunächst umzogen Stäbe, Kränze, Blätter oder Laubgewinde den Glockenhals — Mantelkragen; zu ihnen gesellte sich bald das Kreuz als Symbol des Christentums und als Teilzeichen zwischen den einzelnen Worten der Inschrift beliebt), war schon im frühen Mittelalter bekannt. In einem Büchlein von „Dr. Jos. Neuwirth, die Bauthätigkeit der Alemannischen Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen. Wien. Verlag von Gerold 1884" schreibt der Verfasser: Durch Karlmann, der nach seiner Abdankung auf seiner Reise nach Italien 741 den heiligen Ort (Kloster St. Gallen) brieflich dem Bruder empfohlen, erhielt Ottmar von demselben die Regel des heiligen Benedikt behufs Einführung in seinem Kloster, welchem Pipin eine reich verzierte Glocke schenkte, die lange Zeit hindurch die Mönche zum Studieren, Lesen oder Gebet zusammenrief. Als Quelle für diese Notiz ist angegeben: Mayer von Knonau, Vita S. Galli.

[1]) G. Schönermark, Die Altersbestimmung der Glocken. Berlin 1890. S. 10. — H. Otte, Kunstarchäologie. I. Bd., 5. Aufl. Leipzig 1883, S. 404. — H. Otte a. a. O. S. 89. Schubart a. a. O. S. 206.

[1]) Wiggert in den Neuen Mitteilungen des thüring.-sächs. Gesch.- und Altertumsvereins VII. 2, 88. — Schönermark a. a. O. S. 12. — Vergl. 1490 München.

1200. ✠ O - REX - GLORIE - VENI - CM̄ - PACE - MCC.

Inschrift in gotischen Majuskeln. Diese stark mit Patina überzogene, noch gut erhaltene Glocke (Durchmesser 0,95 m, Höhe 0,74 m) zu St. Martin am Ybbsfeld in Österreich erscheint, insoweit die Jahreszahl in Betracht kommt, als die älteste in der Diözese St. Pölten.[1]) Auch auf der ältesten Glocke (Hosianna) des Münsters zu Freiburg i. Br. stehen die Worte: „Anno Domini MCCLVIII XV Klas Augusti structa est campana. O rex gloriæ, veni cum pace . me resonante, pia populo succurre Maria.“ Unter allen Glockeninschriften des Mittelalters kehrt keine so häufig und allgemein wieder wie das uralte Glockengebet[2]) O rex gloriæ Christe veni cum pace, kein Spruch kommt diesem gleich an weihevoller Tiefe wie an ausdrucksvoller Kürze des Inhalts. Er war Gemeingut nicht nur der verschiedenen deutschen Bistümer, sondern auch anderer christlicher Nationen Europas im Mittelalter. So tragen z. B. in der Provinz Sachsen allein über 70 Glocken diese Inschrift, und unter den etwa 200 mittelalterlichen Glocken, welche das Land Anhalt noch besitzt, sind 20, welche mit diesem Spruch, und zwar 12 in Majuskel-, 8 in Minuskelschrift ausgestattet sind. In Frankreich ist eine ganze Reihe von Glocken mit dieser Inschrift geziert.[3]) Es ist bemerkenswert, daß auf französischen Glocken der Spruch anstatt in der Form des Gebetes öfter in derjenigen der Aussage vorkommt und dann lautet: XPS REX VENIT IN PACE. In Dänemark sind mit dieser Inschrift ausgestattet die Glocken von 1272 in Aarstaller und von 1300 in der St. Knuds-Kirche zu Odense.[4]) In Holland sind zwei Glocken bekannt, welche den beregten Spruch tragen, die eine in Echt von 1272, die andere in Herkenbosch von 1273, und zwar bildet derselbe auf beiden ein sogenanntes Chronogramm, z. B. 1272: VenI reX gLorIe CVM paCe.[1]) In Spanien ist es unter anderen die berühmte Glocke der St. Nikolai-Kirche zu Belilla in Aragonien, welcher aufgegossen ist: XPS REX VENIT IN PACE. Das geheimnisvolle Selbstläuten, welches von dieser Glocke berichtet wird, soll angeblich der Kraft dieser Inschrift zugeschrieben worden sein.[2]) In der Schweiz waren beispielsweise die Glocken des Großmünsters zu Zürich von 1428 und 1451 Trägerinnen des genannten Spruches. Doch waren diese beiden Glocken umgegossen aus alten Glocken des 13. Jahrhunderts und haben wahrscheinlich von diesen alten Glocken die Inschriften übernommen.[3]) In Ungarn, im Neograder Komitat, ist nach den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1856, Seite 64, auf einer Glocke aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts diese Gebetsformel so oftmals wiederholt, daß die ganze Oberfläche damit bedeckt ist.[4]) In Rußland hat man vor etwa 50 Jahren eine Glocke aus einem Bache ausgegraben, welche zur Inschrift das O rex gloriæ hat.[5]) Es liegt auf der Hand, daß der allgemeine Gebrauch dieses Spruches auch einen ebenso allgemeinen Anlaß und Ursprung der Einführung desselben voraussetzt. In Deutschland hat der Bischof Heinrich von Lüttich im Jahre 1081 zuerst die treuga Dei oder pax Dei eingeführt. Dem Beispiele seines Suffraganen folgte 1083 Erzbischof Sigiwin von Köln.[6]) „Diese Zeit des

[1]) Fahrngruber a. a. O. S. 125.

[2]) Schubart a. a. O. S. 533 ff.

[3]) J. D. Blavignac, La cloche. Études sur son histoire et sur ses rapports avec la société aux différents âges. Genève 1877, p. 170, 179, 307, 377.

[4]) C. Nyrop, Om Danmarks Kirkeklokker og dere Stobere, in Kirkehistoriske Samlinger. Band IV. Kopenhagen 1882. S. 181.

[1]) Sehr ausführliche Zusammenstellungen über diesen Spruch gibt G. H. van Borssum-Waalkes, Friesche Klokke-Opschriften in de Vrije Fries XVI, 160. XVIII, 11—14. XIX, 93. Leuwarden 1885. 1892. 1895. Er führt eine überraschend große Zahl von Glocken des 13. 14. 15. Jahrhunderts und späterer Zeit an, welche diesen Spruch in wechselnder Gestaltung tragen.

[2]) Blavignac a. a. O. S. 241. — Otte a. a. O. S. 122. 176.

[3]) Festschrift zur Erinnerung an die Glockenweihe im Großmünster in Zürich. Zürich 1889. S. 10 ff. 12 ff.

[4]) H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. 5. Aufl. Leipzig 1883. I. 445.

[5]) Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen 1897. I. 407.

[6]) A. Kluckhohn, Geschichte des Gottesfriedens. Leipzig 1857. — Semichon, La paix et la trêve de Dieu. Paris 1869. 2 Bde. 2. Aufl. — J. Fehr, Der Gottesfrieden und die katholische Kirche des Mittelalters. Augsburg 1861.

Gottesfriedens, der Pax Dei, sie wird es sein, welche dem, was aller Gemüter bewegte, Ausdruck gegeben hat im Gebet, welche wie das Dona nobis pacem dem Agnus Dei in der Messe eingefügt, so das O rex gloriæ veni cum pace den Glocken aufgegossen hat."[1])

1212. **hilf Got . Maria berot . vas . ich . pegin . dases . ein . gut . entgevint. IMCCXII . ar.**

Wilthen in Sachsen. Diese Glocke ist im Juni 1893 aus dem Turme herabgenommen und umgegossen worden. Ihr Gewicht betrug etwa 12 Zentner. Zwischen den einzelnen Worten der Umschrift waren Siegel angebracht mit dem Bilde der heiligen Jungfrau Maria, die das Christuskind auf dem Arme hält.[2])

[1]) Schubart a. a. O. S. 542. — Von den sehr vielen Glocken, auf denen diese Inschrift noch zu finden ist, mögen folgende genannt sein: 1272 Echt in Holland, 1273 Herkenbosch in Holland, 1281 Freiburg i. Br., 1299 Sinzig, Regbez. Koblenz, Kemel in Nassau 13. Jahrhundert, Romborn in Nassau 13. Jahrh., Roßbach in Nassau 13. Jahrhundert, Werschau in Nassau 13. Jahrh., 1340 Molsheim im Elsaß, 1397 Münstermaifeld, 1404 Liebfrauenkirche in Oberwesel am Rhein, 1411 Caub a. Rhein in Nassau, 1411 Würm bei Lindern, 1415 Jena, 1414 Niederkirchen, Bezirksamt Kusel, 1417 Frankenfels, Diözese St. Pölten, 1418 Marienkirche in Greifswald, 1424 Wrisbergholzen bei Hildesheim, 1425 Heiligenstadt, 1436 Königstein im Taunus, 1442 Frühmeßglocke der Frauenkirche in München, 1443 Abteikirche des ehemaligen Prämonstratenserklosters Ilbenstadt in der Wetterau, 1444 Langenbach, Oberlahnkreis, 1451 Großmünster in Zürich, 1451 Winklerin der Frauenkirche in München, 1455 Weißkirchen a. d. Donau, 1465 Allerheiligenkirche in Erfurt, 1467 Sigolsheim, 1469 Soest, 1470 Rottorf in Braunschweig, 1475 Unterröppisch, Kreis Neustadt, Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, 1477 Thomaskirche in Leipzig, 1487 Freiberg i. Sachsen, 1492 Reiningen, Oberelsaß, 1492 Leutersdorf in Sachsen-Meiningen, 1493 Haslach in Baden, 1494 Ostercappeln, 1498 Schneeberg, 1503 Dungelbeck bei Peine, 1506 St. Georg in Köln, 1511 Herschdorf in Thüringen, 1512 Wehrstedt bei Hildesheim, 1513 Hermsdorf in Thüringen, 1515 Pößneck in Thüringen, 1518 Hainspitz in Thüringen, 1518 Bucha, Kreis Neustadt, Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, 1518 Rüdersdorf in Thüringen, 1519 Schlettwein in Thüringen, 1524 Mehrum bei Hildesheim, 1531 Niederkrossen in Thüringen, 1531 Dienstädt in Thüringen, 1536 Langenschade in Thüringen, 1642 Dinkelsbühl, 1646 Mausbach bei Stolberg, 1646 Rheinbach, 1646 Linnich, 1646 Münstereifel, 1679 Stift Ardagger, Diözese St. Pölten, 1702 Stadtpfarrkirche in Krems a. d. Donau, 1902 Elgendorf, Unterwesterwaldkreis, 1903 Eschweiler-Pumpe.

[2]) Mainzer Journal 1893, Nr. 172, II. Blatt.

1216. **✠ sanCtVs VICtor boDo nos fVnDebat.**

Herringen bei Hamm.[1])

1234. ✠ AVE · MARIA · GRATIA · PLENA · DOMINVS · TECVM · aNNO · MCCXXXIIII · FV̄DTa · ſVM·

Helfta bei Eisleben. Die Form der Glocke ähnelt der der Merseburger Clinsa (siehe 1151), nur daß die Rippe schon gefälliger ist. Ihre Schrift steht verkehrt in einem von zwei Schnüren begrenzten Bande. Die Buchstaben bestehen noch in einfachen Linien und tragen in der Mehrzahl römische Züge. Die Unzialformen sind wenig ausgebildet, so daß sie stellenweise an Kursivschrift erinnern. Mehr noch ist dies der Fall bei der in vier Stücke geschiedenen Schrift, die über den Reifen des Schlages ebenfalls verkehrt steht. Jeder Teil fängt mit einem Bracteatenabgusse an. Man liest: · TITVLVſ · TRIV̄faLIS · iesvſ · nazaRenvſ . Rex ivDeor — ex tot centenariiſ ſV̄ XVIII (Aufschrift des Sieges Jesus aus Nazareth, der König der Juden. Aus so vielen Zentnern bin ich 18).[2])

[1]) In die Zeit zwischen 1215—1233 verlegt Schubart (a. a. O. S. 423 fl.) den Guß einer Glocke für die Kirche in Reppichau, Kreis Dessau, Herzogtum Anhalt, mit der Inschrift: VAS DEVS HOC SIGNA PLE(B)S SI!(A)LVA SIT AVRA BENIGNA (Dies Gefäß, Gott woll' es weihen, dem Volke sei Heil, im Wetter Gedeihen). Durchmesser 0,80 m. Am Anfang unter dem rechten etwas verlängerten Querbalken des Eröffnungskreuzes zeigen dentlich feine, 7—11 mm große Buchstaben die Inschrift: „Eike von Repgow", von welcher eine mündliche Überlieferung wußte, und die Gemeinde besitzt somit in dieser Glocke, die den Namen des berühmten Verfassers des auf dem Falkenstein im Selketal geschriebenen Sachsenspiegels, des Eike von Ripechowe trägt, ein Altertum von hohem geschichtlichen Werte. Vielleicht steht auch die Bezeichnung „Bauernglocke", wie dieselbe dort genannt wird (sie hat von alten Zeiten her dazu gedient, die Ortsinsassen zur Beratung auf den Gemeindeplatz „zum Bauernstein" zusammenzurufen), mit diesem ihr aufgegossenen Namen des altsächsischen Schöffen in Verbindung. Schubart a. a. O. Seite 425. — Ficker, Über die Entstehungszeit des Sachsenspiegels. Innsbruck 1859.

[2]) Vergl. 1270, 1479, 1512, 1617, 1752. Über das letzte Stück dieser Inschrift hat Otte sich zu dem, was von Größler in der Zeitschrift des Harzvereins 1878, S. 26 ff. hierüber veröffentlicht war, dahin geäußert, daß nicht cincinariis,



1251. ✠ ANNO⁝ DOMINI:MILLESIMO ⁝ DVCENT̄⁝ L:I⁝ A:IACOBO⁝ FVSA ⁝ SV̄:PCVRAN̄E⁝ GERARDO

(Im Jahre 1251 bin ich von Jakob gegossen unter der Fürsorge Gerards.) Die Buchstaben sind in Doppelstrichen leicht eingeritzt. Der Raum zwischen solchen Doppelstrichen ist häufig in mäßiger Weise von einigen Band- oder Blattlinien belebt. Den Anfang kennzeichnet ein Kreuz. Zur Trennung der Wörter sind je nach dem Platze je zwei oder drei übereinander stehende Punkte verwendet. Etwa in gleicher Zahl besteht die Schrift aus römischen oder unzialen Majuskeln. Die Abkürzung DVCENT̄ (ESIMO) P = PRO in PROCVRANTĒ und die Zusammenziehung des N̄ in diesem Worte sind beachtenswert." — Glocke im Dome zu Minden.[1])

1258. ✠ me resonante pia populo succurre maria.

Münster in Freiburg i. Br.

1261. ✠ horrida sum stolidis latronibus ac homicidis, ac commune bonum servio dando sonum. magister iacobus de croisilles nos fecit anno dni MCCLXI i. kl. mar.[2])

Aachen, größte Glocke der Sankt Peterspfarrkirche.[3])

1262.

Die alte Meß- und Feuerglocke des Großmünsters in Zürich trug in gotischen Majuskeln als Umschrift einen gereimten Hexameter des Inhalts:

PULSOR PRO SIGNIS MESSE POPULARIS ET IGNIS ANNO MCC LXII.[1])

1268.

Sehr häufig findet man als Inschrift die Zusammenfassung der Gesamtbestimmung der Glocken, zuerst nachgewiesen auf einer Glocke in Sankt Georg zu Hagenau: Coetum voco, nuncio festa, pando fori gesta, produco funera moesta, und seit dem 14. Jahrhundert in den schon von Johann Gerson[2]) erwähnten leoninischen[3]) Hexametern:

laudo deum verum, plebem voco, congrego clerum,
defunctos ploro, pestem fugo, festa decoro.
convoco, signo, noto, compello, concino, ploro,
arma dies, horas, fulgura, festa, rogos.
vox mea, vox vitæ, voco vos ad sacra venite.
funera plango, fulmina frango, sabbata signo,
excito lentos, dissipo ventos, paco cruentos.
nuncio festa, metum, nova quædam, flebile lethum

mit sehr vielen Varianten z. B.

sabbata pango, funera plango, noxia frango;
excito lentos, paco cruentos, dissipo ventos;
nuncio festa, metum, nova quædam, flebile lethum;
defunctos ploro, nimbum fugo, festaque honoro;

---

sondern centenariis zu lesen und also nicht „aus so vielen Klingerinnen", d. h. Glocken, sondern „aus so vielen Zentnern bin ich 18" zu übersetzen sei." Schönermark a. a. O. S. 13. Otte a. a. O. S. 124, 133.

[1]) Schönermark a. a. O. S. 14.

[2]) Furchtbar bin ich dem Räubergesindel und den Mördern, zum gemeinschaftlichen Wohle diene ich durch mein Tönen. Meister Jakob von Croisilles hat uns gemacht im Jahre des Herrn 1261 am 1. März. — Vergl. 1536.

[3]) Böckeler a. a. O. S. 13 fl. — Vergl. Otte a. a. O. S. 48. Vergl. J. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes. II. Bd. 16. Aufl. Freiburg i. Br. 1891. S. 584. — Dr. H. Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896. S. 27. — Vergl. 1643. — Die Sturmglocke auf dem Turme der evangel. Stadtkirche in Friedberg in der Wetterau (Hessen) trägt in gotischen Majuskeln folgende Inschrift: PRODITUR ✠ HIIS ✠ SIGNIS ✠ LATRO ✠ FUR . MORS . HOSTIS ET IGNIS.

[1]) Ich werde geläutet für die Zeichen der Pfarrmesse und des Feuers. Im Jahre 1262. — Festschrift zur Erinnerung an die Glockenweihe im Großmünster in Zürich. Zürich 1889. S. 17.

[2]) Tract. I. de canticis. Opp. III. 2, 628.

[3]) D. h. Hexameter, deren erste und zweite Hälfte sich reimen, z. B.: Vox mea sit grata tibi virgo Maria beata, oder: Per crucis signum fugiat procul omne malignum. Leo oder Leoninus, ein Mönch des 12. Jahrhunderts, soll den Gebrauch dieser Verse eingeführt haben. Schubart a. a. O. S. 54. Dr. H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, I. Band, Leipzig 1883, S. 412. Otte a. a. O. S. 126 fl. Krünitz, Encyklopädie 7, S. 99. Wetzer und Weltes Kirchenlexikon, 2. Aufl., 5 Bd., Freiburg 1888, Sp. 703. Böckeler a. a. O. S. 74.

dæmones ango, cordaque tango, funera plango;
humilia pango, festaque clango, fulmina frango.

Die sogenannten sieben Tugenden der Glocke (virtutes campanæ) nennen folgende Hexameter:

Laudo deum verum, plebem voco, congrego clerum,
Defunctos ploro, pestem fugo, festa decoro,
Est mea cunctorum terror vox dæmoniorum.[1])

1270.

Auf einer Glocke aus Burgdorf, welche sich jetzt im Herzogl. Museum in Braunschweig befindet, liest man:

✠ ANNO · DÑI · M: DD: Lxx: FACTA EST: MAIOR · ADLAVDE: DNINRI: IħVXPI ✠ hAC · IN: CAMPANA: SIT: LAVS TIBI XPE SONORA

(Im Jahre des Herrn 1270 ist die größere (Glocke) gemacht worden (es hat also wohl noch eine kleinere gegeben, auf welcher eine entsprechende Schrift stand) zum Lobe des Herrn (der Titulus INRI soll besonders wegen des fehlenden — oder mit dem eben vorhergegangenen I vereinigten — I vielleicht wirklich als Titel angesehen werden und ist deshalb so zu übersetzen:) des Nazareners, des Königs der Juden, Jesu Christi ✠ Hier in der Glocke sei dir o Christus ein klingendes Loblied."[2])

1270. Die große Glocke des Domes in Minden enthält die Jahreszahl 1270 in Hexameter eingekleidet und des Versmaßes wegen in Distributivzahlen ausgedrückt, was nur durch Rechnung entziffert werden kann:

Ecce sub hoc titulo tua dicor, sancta Maria,
Ora pro populo, dum sono, virgo pia.
Annis a Christo plenis creor ere sub isto
Bis decies denis millenis septuagenis.

1275. ✠ concordans sociæ merito concordia dicor
nubila tristicie pellens relevo populi cor.

Lüttich (St. Paul), gegossen von Johann und Gerard von Lüttich.

[1]) Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. II. Jahrg. Göttingen 1898, S. 22.

[2]) Schönermark a. a. O. S. 14. — Vergl. 1284, 1479, 1512, 1617, 1752.

1278. Signo dies festos, fleo defunctos, voco vivos.

Lühnde bei Hildesheim.

1280.

Eine merkwürdige Inschrift steht auf der kleinsten (Taufglocke, 56 cm Durchmesser) der drei altertümlichen Glocken in der Kirche ad sanctam Mariam in Jeßnitz im Stadtkreise Dessau. Zwei Paar breite Stäbe bilden um den Hals der Glocke ein 4,50 cm breites Schriftband. Die Inschrift, welche von einem Kreuze eröffnet wird, enthüllt sich dem erstaunten Auge als die Reihenfolge der Großbuchstaben des Alphabets von A bis T. Die ziemlich unbeholfenen Schriftzeichen, welche sehr kantig hervortreten, sind mit dem Griffel in derben Strichen freihändig und unmittelbar in den Lehm der Glockenform eingeritzt worden, ein Merkmal frühzeitiger Entstehung der Glocke, etwa in der Endzeit des 13. Jahrhunderts. Die Schreibweise ist fast kursivartig und zeigt ein Gemisch von Lapidar- und Unzialform. Zwischen dem P und dem Q ist eingefügt eine sehr undeutlich gezeichnete Gestalt, dem Anscheine nach ein dahinschreitender Mann. Unterhalb des Schriftbandes auf einander gegenüberliegenden Seiten ist zweimal ein Kreuzigungsbild aufgegossen. Die Zeichnung ist eine sehr urzeitliche. Das Kreuz ist breit und ohne jede Perspektive gezeichnet; der Herr trägt um das erhobene Haupt den Heiligenschein; die Arme sind wagerecht gestreckt, die Füße gekrümmt, aber nebeneinander; unter dem Kreuze steht auf jeder Seite eine Gestalt mit Heiligenschein, die Rechte klagend erhoben, die Linke in die Seite gestemmt (Maria und Johannes); oben in den Kreuzwinkeln sieht man, ein auf Glocken überaus seltener Fall, die Sonne und den Mond in Engelsgestalten verkörpert. Die ganze Zeichnung hat das Gepräge hohen Altertums an sich. Es drängt sich die Frage auf: Was hat die seltsame Inschrift zu bedeuten? Dr. Otte speist in seiner Glockenkunde die ihm nur gerüchtweise bekannt gewordene Tatsache des Vorkommens des Alphabets als Glockeninschrift in einer Anmerkung ab: „Es scheinen im Spätmittelalter Minuskelschriften vorzukommen, die, weil sie



aus willkürlich aneinandergereihten Buchstaben bestehen, wenn es nicht doch etwa Zauberformeln oder Kryptogramme sein sollten, lediglich nur als Dekoration angebracht sein können. Es sollen selbst Buchstaben des Abc in alphabetischer Reihenfolge vorkommen."[1]) G. Schönermark erwähnt[2]) dagegen eine Glocke in Schmilkendorf im Kreise Wittenberg, auf welcher das Abc in Minuskeln aufgegossen ist. Er gibt in bezug auf diese Glocke folgende Ausführungen: „Mit der Zeit der Verwendung von Wachsmodellen für die Schrift tritt eine merkwürdige Erscheinung auf, die nämlich, daß man sinnlose Inschriften anbringt, d. h. Inschriften, deren einzelne Buchstaben, wiewohl deutlich erkennbar, nicht zu Wörtern, sondern nach Willkür zusammengestellt sind und sich deshalb nicht lesen lassen. Solange die Schrift durch Einritzen hervorgebracht wurde, mußte der Verfertiger lesen können, er schrieb also nichts Sinnloses; die Wachsmodelle machten es dem Gießer auch möglich, seine Glocke mit einer Schrift zu versehen, wenn er nicht lesen konnte. Er brauchte seine Wachsbuchstaben zu einem Schriftbande nur zusammenzureihen; ob Wörter oder gar Worte entstanden, das war etwas anderes, genug daß der Schmuck eines Schriftbandes nicht fehlte; unter den Bestellern verstand zumeist auch niemand zu lesen, und so war der Sinn der Buchstabenzeichen gleichgültig. Den Beweis mag eine Inschrift bilden, nicht mit einer Reihe beliebiger Buchstaben, wie solche Schriften in allen Glockenkunden stehen, sondern eine seltene und in mehrfacher Hinsicht beachtenswerte. Es ist die einer Glocke in Schmilkendorf im Kreise Wittenberg; sie lautet: hilfgot . iohans . von . lobda . machte . mich . a b c d e f g h i k l m n o p q r s s t u v x y z — t — z. Der Grund, daß wir hier anfangs eine kurze Gebetsformel und danach eine geschichtliche Angabe lesen, ist, daß Johan von Lobda allerdings die Aufeinanderfolge der Buchstaben und Wörter zu diesen an fast allen seinen Glocken wiederholten Sätzen endlich behalten hatte. In diesem Falle aber füllten sie das Schriftband noch nicht aus, als seine Weisheit zu Ende war; um nicht beliebige Buchstaben aneinandersetzen zu müssen, verfiel er auf etwas, das ihm jedenfalls doch noch sinnreicher dünkte, er setzte das Alphabet daran. Als dann das Halsband gefüllt war, blieben wieder Buchstaben übrig; diese nicht auch zur Geltung kommen zu lassen, scheint ihm wohl leid getan zu haben und daher setzte er sie ohne Besinnen noch unter die Reihe." Diese „ganze Auseinandersetzung, die schon in sich selbst widerspruchsvoll und ganz unwahrscheinlich, dazu für Johan von Lobda und seine Zeit ehrenrührig ist und die nur bekundet, daß nicht Johan von Lobdas, sondern hier G. Schönermarks „Weisheit zu Ende war", wird hinfällig schon durch das ABC der Glocke zu Jeßnitz; denn einerseits sind hier die Schriftzeichen keineswegs über Wachsmodelle gegossen, sondern unzweifelhaft freihändig der Glockenform eingezeichnet, und zwar in Majuskeln, und andererseits ist es dadurch ausgeschlossen, daß der Gebrauch des Alphabets als Glockeninschrift nur und erst ein sinnloser Einfall des Johan von Lobda gewesen sei. Wir sind in der glücklichen Lage, dafür und überhaupt für die Alphabet-Glocken noch eine ganze Reihe von weiteren Beispielen anführen zu können. Um zunächst in Deutschland zu bleiben, so besitzt die Kirche zu Rödelwitz, Kreis Saalfeld in Sachsen-Meiningen, eine Glocke aus der Zeit um 1400, auf welcher nur das Alphabet als Inschrift steht und zwar in Minuskeln.[1]) Ferner befindet sich im Großherzogtum Sachsen-Weimar in Sulzbach (Bezirk Apolda), in Ammerbach, Graitschen, Lehnsten, Oßmaritz, Rodigast, Ziegenhain, Jenalöbnitz, Rennsdorf (Bezirk Jena), im Herzogtum Sachsen-Altenburg in Großkröbitz (Bezirk Kahla) je eine Glocke, welche mit einer Reihe von 11—25 Buchstaben in Majuskelschrift versehen ist, zwar nicht in der Reihenfolge des Alphabets, aber doch wohl als Vertretung desselben, wie denn die Glocke zu Rennsdorf tatsächlich den Anfang des Alphabets von A bis E bringt.[2]) Aus der

[1]) Dr. Otte a. a. O. S. 135, Anm. 1.

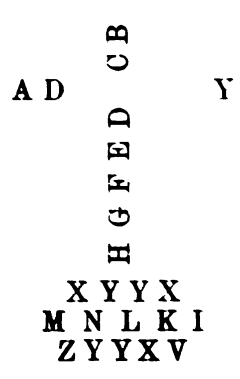
[2]) Schönermark a. a. O. S. 18.

[1]) Dr. Heinrich Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896. S. 75. — Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens VI. 44.

[2]) Bergner a. a. O. S. 53—56, 64.



Schweiz berichtet Dr. Nüescheler-Usteri von der kleinen Glocke der Pfarrkirche zu Biel folgendes: „Diese kleinste Glocke enthält in gotischen Majuskeln auf drei Linien die vielfach verdrehten Buchstaben des Alphabets, zuerst teilweise (A—K) und hernach ganz, wovon 12 Buchstaben von links nach rechts und 12 von rechts nach links zu lesen sind.“[1]) In der „Sammlung aller thurgauischen Glockeninschriften“ verzeichnet Pfarrer H. G. Sulzberger auf S. 87 unter Nr. 99 eine Glocke der Schloßkirche zu Öttlishausen mit folgender Inschrift: ✠RPNMWAX·TPWDPIBYHCOFWKSEL. Von diesen Buchstaben sind mehrere, und zwar nur sich wiederholende, als undeutlich oder fraglich bezeichnet, so daß von vornherein deren Richtigkeit zweifelhaft ist. Der Verfasser bemerkt zu dieser Inschrift: „Den Sinn der Inschrift der Glocke, die mit sehr alten, immer mehrere Zoll voneinander stehenden, nur an zwei Stellen nicht ganz deutlichen, großen gotischen Buchstaben geschrieben ist, konnten verschiedene Altertumsforscher, die zu Rate gezogen wurden, nicht herausbringen. Nach dem einen sollen die einzelnen Buchstaben (19 Konsonanten und 5 Vokale) nur Verzierungen, nach anderen (was das wahrscheinlichste ist) die Anfangsbuchstaben von Worten sein.“ Schon die richtig angegebenen Zahlen „19 Konsonanten und 5 Vokale, also 24 Buchstaben, hätten zu des Rätsels Lösung führen können. Denn uns ist es kein Zweifel, daß auch die Inschrift dieser Glocke nichts anderes enthält, als die Buchstaben des Alphabets, wenn auch durcheinander gewürfelt. Der Leser wolle sich überzeugen, daß alle Buchstaben vorhanden sind, ausgenommen G Q V und Z, welche aber durch die sich wiederholenden und als undeutlich bezeichneten Buchstaben zu ergänzen sein werden, nämlich G durch das zweite P, das Q durch das dritte P, da in der Majuskelschrift oft das umgekehrte d für Q steht, das zweite W für V und das dritte W für Z. Für **Frankreich** bringt der Abbé Pardiac in „Notice sur les cloches de Bordeaux,“ Paris 1858, Seite 31, 32, das Beispiel einer Alphabet-Glocke, freilich ohne selbst sie als eine solche erkannt zu haben. Übersetzt lautet sein Bericht: „Die Glocke von St. Médard-en-Jalle, gegossen im Jahre 1605 durch B. M. Landrault, S. M. Piannet und P. Hurt, zeigt ein Kreuz, dessen Arme und dessen Sockel aus Buchstaben gebildet waren, deren Sinn jedoch bisher rätselhaft geblieben ist. Die Buchstaben sind in folgender Ordnung und Weise gestellt:



Die als rätselhaft bezeichnete Inschrift enthält zweifellos das Alphabet, und zwar von A bis N in richtiger Reihenfolge, desgleichen von V bis Z in unterster Reihe. Bei den übrigen Schriftzeichen darf man um so mehr annehmen, daß sie nicht richtig gelesen worden sind, als eine Zählung aller Schriftzeichen die Zahl 24, also genau die Zahl der Buchstaben des Alphabets ergibt. In **England** hat ein ausgezeichneter Meister, Hugh Watts, in den Jahren 1609—1610 etwa ein Dutzend Glocken gegossen, von denen es heißt: these excellent bells, all from Hugh Watts' foundry, are what are termed alphabet bells; all having the alphabet or portions of it, upon them in lieu of inscription, — in the ornate Gothic capitals.[1]) Insbesondere hat allein die Marienkirche in Marston Moretaine fünf Glocken, auf denen allen das Alphabet in prachtvollen, aufs reichste verzierten gotischen Großbuchstaben aufgegossen ist.[2]) Auch drei andere Glocken, von den wohlberühmten Meistern Thomas und Edward Newcombe im 16. Jahrhundert weisen das Alphabet halb rück-

[1]) Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern, X. Bd., 3. Heft. Bern 1882. S. 270.

[1]) Th. North. The church bells of Bedfordshire. London 1883. S. 62.

[2]) Th. North a. a. O. S. 170.



wärts, halb vorwärts geschrieben auf.[1]) Unter den letztgenannten ist auch die in England unter dem Namen „Bunyans bell“ bekannte Glocke in Elstow,[2]) welche als Inschrift Teile des Alphabets in folgender Weise bringt:

✠ ABCDEℲG . ∀BƆDE · ꓤSꓶΛM ·

Es soll dies die Glocke sein, an welcher John Bunyan, der bekannte Verfasser des weitverbreiteten Erbauungsbuches „Die Pilgerreise“, in seinem Geburtsorte Elstow als „an enthusiastic ringer“ seine Begeisterung für das Glockenspiel gewonnen und geübt hat.[3]) Nach einer Mitteilung des Architekten F. Uldall in Randers gibt es auch in Dänemark noch eine Anzahl Glocken, welche als Alphabet-Glocken anzusehen sind. Angesichts der hiermit wohl genügend erbrachten Belege der Anwendung des Alphabets als Glockeninschrift, wie in den verschiedensten Gegenden und Ländern, so in weit auseinanderliegenden Zeiten (die älteste der angeführten Glocken, wohl die von Jeßnitz, ist etwa von 1280, die jüngste diejenige zu Risely[4]) ist vom Jahre 1639), kann ein Zweifel darüber kaum noch bleiben, daß diese Anwendung des Alphabets keineswegs eine bloße Gedankenlosigkeit oder ein vereinzelter sinnloser Einfall eines leseunkundigen Gießers ist, daß derselben vielmehr eine klarbewußte, bestimmte Absicht zugrunde liegen muß. Aber welche? Das römische Pontifikale für die in der katholischen Kirche vorgeschriebene Kirchweihe und Glockensegnung ist die Quelle gar mancher mittelalterlichen Glockeninschrift z. B. „O rex glorie christe veni cum pace“ oder „Ecce crucem domini fugite partes adversæ“ u. a. m. Aus demselben Pontifikale wird auch die Anwendung des Alphabets als Glockeninschrift ihre Erklärung finden. Der sehr alte Ritus der Kirchweihe[5]) schreibt nämlich unter anderem auch folgende Handlung vor: Auf den Fußboden der zu weihenden Kirche wird Asche in der Form eines schrägliegenden (griechischen oder Andreas-) Kreuzes oder des griechischen Buchstabens X, als Anfangsbuchstabens des Namens Christi, gestreut, eine Linie von der linken unteren Ecke der Kirche nach der rechten oberen, und eine zweite Linie, die erste kreuzend, von der linken oberen nach der rechten unteren Ecke. Während nun der Lobgesang des Zacharias, das Benedictus Dominus Deus Israel, gesungen wird, nimmt der weihende Bischof, mit der Mitra bekleidet, seinen Hirtenstab und schreibt mit dem unteren Ende desselben in die Asche auf der ersten Kreuzlinie das griechische Alphabet, so daß die Buchstaben sich über die ganze Strecke gleichmäßig verteilen; sodann schreibt er in gleicher Weise auf der zweiten Kreuzlinie das lateinische Alphabet.[1]) In dem Sakramentar Gregors des Großen heißt diese Zeremonie das ABCtuorium. Durch diese Handlung soll angedeutet werden: 1. daß die Kirche für Christus in Besitz genommen ist, 2. daß sowohl die Völker des Morgenlandes als die des Abendlandes zur Kirche Christi berufen, aber nur Buße und Demut die *Grundlage* aller Einheit in Christo sind,[2]) 3. daß durch die Kraft des Kreuzes Christi die Völker von verschiedenen Sprachen und Sitten in eine Kirche versammelt worden sind,[3]) 4. daß ein jeder sich ins Herz schreiben soll, was er in der Kirche hört. Hergenommen von diesem Brauch bei der Kircheinweihung wird das Alphabet auch als Inschrift für die zu weihenden Glokken Anwendung gefunden haben, und zwar mit derselben Bedeutung wie dort. Sollten nicht hiermit auch die auf mittelalterlichen Glocken der Majuskelzeit so häufig aufgegossenen Buchstaben Alpha und Omega in gewisser Beziehung stehen? Weil das Recht der Kircheinweihung und Glockensegnung allein dem Bischof[4]) zu-

[1]) Ebenda S. 150, 180, 203.
[2]) Ebenda S. 150.
[3]) Vergl. K. M. Jahrb. XIX. S. 17, Anm. 1.
[4]) Th. North a. a. O. S. 180.
[5]) Arn. Steffens, Kirchweihe und Glockensegnung aus dem römischen Pontifikale mit deutscher Übersetzung. Essen 1893. — Wetzer und Welte's Kirchenlexikon. 2. Aufl. VII. Bd. Freiburg i. B. 1891. Sp. 724 ff.

[1]) A. Steffens a. a. O. S. 7, 59.
[2]) Kirchenlexikon a. a. O. VII. Sp. 728.
[3]) Vergl. Eph. 2, 14 ff. Galater 3, 28.
[4]) Eine der ältesten Glockenweihen ist die, welche Papst Johannes XIII. (965—972) im Jahre 968 vollzog. Diese Glocke, welcher der Papst seinen eigenen Namen gab, wurde für die Basilika zum heiligen Johannes im Lateran in Rom geweiht. Cäs. Baronius, Annales ecclesiastici ad ann. 968, n. 93. — Seit jener Zeit wurde es Sitte, bei der Weihe den Glocken be-

steht, wird man auch vermuten dürfen, daß die auf der Glocke zu Jeßnitz zwischen dem P und Q eingezeichnete Gestalt nichts anderes sein soll, als das Bild des dahinschreitenden, das ABC schreibenden, weihenden Bischofs. Von hier aus wird es auch verständlich, daß auf der erwähnten Glocke von St. Médard-en-Jalle so künstlich aus den Buchstaben des Alphabets ein Kreuz gebildet worden ist. Von hier aus bekommt auch das Eröffnungskreuz, welches auf den meisten der angeführten Glocken dem Alphabet vorangestellt ist, noch seine besondere Bedeutung. Dem Alphabet als erstes Zeichen das Kreuz voranzustellen, war im Mittelalter allgemein fromme Sitte, sogar in den Fibeln der Kinder; daher schreibt sich auch die in Frankreich gebräuchliche Redensart, von einem Kinde, das eben erst anfängt zu lernen, und bildlich überhaupt von jemandem, der beim ersten Anfang einer Sache ist, zu sagen: „l'enfant est à la croix."[1])

1281.

P̲ · CRUCIS · H · SIGNV̄ ✠ FUGIAT · PCVL · OĒ · MALIGNVM · ORE · TVO · XP̄E · BNDICT · SIT · LOC · ISTE·

(Durch dieses Kreuzzeichen ✠ möge weit fortgejagt werden alles Schlechte; von deinem Munde, Christus, sei gesegnet dieser Ort.) Die Halsumschrift bildet einen leoninischen Vers, ein Distichon, wie es so beliebt im Mittelalter war. — St. Moritzkirche in Halberstadt.[2]) Durchmesser: 1,25 m, Ton: f.

sondere Namen zu geben. Kirchenlexikon a. a. O. V. Sp. 705.

[1]) Pardiac, Notice sur les cloches de Bordeaux. Paris 1858. p. 22. — Schubart a. a. O. S. 311 ff. — Dr. Fr. Spitta und Dr. Jul. Smend, Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen 1898. S. 16 ff. — Dr. H. Bergner, Die Glocken des Herzogtums Sachsen-Meiningen. Hildburghausen 1899. S. 321.

[2]) Schönermark a. a. O. S. 15. Vergl. 1760 — Eine Glocke in Gröna im Herzogtum Anhalt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts trägt folgende Inschrift: ✠ Dom resono Christe benedictvs sit locvs iste. Schubart a. a. O. S. 264. Auf sehr alten Glocken in Frankreich und England kommt ein wenigstens ebenso gereimter Hexameter vor: ✠ Cœlorum Christe placeat tibi rex sonus iste: Christe, laß dir gefallen, o König des Himmels, mein Schallen.

1289. Anno Domini MCCLXXXVIIII ad honorem Dei et Beatæ Mariæ Virginis et Sancti Thomæ Apostoli tempore fratris Joannis de Leodio ministri factum fuit hoc opus de legato quondam domini Rikardi Domini Papæ notarii Giudottus Pisanus me fecit.

Glocke aus dem alten Geläute von St. Peter in Rom.

1296. Anno milleno sexto noviesque deno meque centeno bis Albraht fudit æno.

Pfarrkirche in Seligenstadt, Kreis Offenbach in Hessen.[1])

1299. MARIA RECTOR CELI NOS EXAVDI TV DIGNARE NOS SALVTARE O ET ALPHA NOS ADIVA. O REX GLORIE VENI CVM PACE ANNO DOMINI MCCLXXXXIX MENSE MAI FVI FVSA.

Große Glocke der kathol. Pfarrkirche in Sinzig a. d. Ahr, Regierungsbezirk Koblenz.

1306. ✠ o maria gotes celle hab in huot was ich uber schelle. anno domini MCCCVI.[2]) Ersingen in Württemberg.

1313.

Me veterem fidus renovat Abbas Godefridus,
Fudit Suardus, mea vox dulcis quasi nardus.
Annis millenis ter C . tres addite denis .
Quater sum nata, quater Christina vocata.

St. Pantaleon in Köln.

1318. Sub Hainrico præposito de xxvi centenariis facta sum.

St. Florian bei Linz.[3])

1330. Per crucis signum fugiat procul omne malignum.

Glocke im Schloßturme zu Coswig.[4])

[1]) Hell, Seligenstadt und seine Merkwürdigkeiten. Seligenstadt 1879. S. 30. Geschichtsblätter für die mittelrheinischen Bistümer. Mainz 1885. 2. Jahrg. Nr. 6, S. 187.

[2]) Vergleiche 1466. — Auf einer sehr alten Glocke in Unterkatz im Herzogtum Sachsen-Meiningen steht am Mantelkragen (leoninischer — gereimter — Hexameter): PROTEGE · REX · CHRISTE · QVOS · CONTINGIT · SONVS · ISTE · AMEN· (Schütze, König Christus, die, welche dieser Ton erreicht).

[3]) Otte a. a. O. S. 133.

[4]) Schubart a. a. O. S. 233. Vergl. 1760.



1331.

Die Inschrift der früheren Neuneglocke im Großmünster zu Zürich bestand aus gotischen Majuskeln, bildete einen Hexameter und lautete:

ME RESONANTE PIA POPULI MEMOR ESTO MARIA. ANNO M.CCC.XXXI.[1])

Die Glocke hatte ein Gewicht von 8,70 Ztr. und ist jetzt umgegossen. — Ganz ähnlich lautet die Inschrift der größten Glocke im Dome zu Limburg a. d. Lahn, welche aus derselben Zeit stammt: Me resonante pia da prospera cvncta Maria. Amen.[2]) — Auf den vier kleinen Wappenschildern, die sich unterhalb dieser Inschrift befinden, sind im einzelnen der deutsche Reichsadler, das Mainzer Rad und die Darstellung eines Mannes, der ein Musikinstrument spielt, erkennbar.

1335. ✠ ut clangam magne conserva me pie magne.

Braunschweig, St. Magnus.

1349. In . sante . Mauricien . Ere . so . lute . ich . gar . sere . Meister . Andres . von . Kolmar . mathe . mich . Anno . Dni . M . CCC . IL. Amen.[3])

Mutzig im Elsaß.

1349. Gont . har . in . ze . Messe . das . Got . iver . niemer . fir . gesse . Amen. Ave Maria.[4])

Mutzig im Elsaß.

1350. ✠ lucas matheus johanes marcus jaspar melchior balthasar.[5])

Oberclee, Kreis Wetzlar. — 1418 Limburg a. d. Lahn.

[1]) Wann ich fromm ertöne, so sei des Volkes eingedenk, Maria. Im Jahre 1331. — Festschrift zur Erinnerung an die Glockenweihe im Großmünster in Zürich. Zürich 1889. S. 15. — Mor. Sutermeister, die Glocken von Zürich. Zürich 1898. S. 38.

[2]) Wenn ich ertöne, gib, o gütige Maria, jegliches Glück. Amen. — J. Ibach, der Dom von Limburg. Festschrift zu seiner im Sommer 1877 vollendeten großen Restauration. Limburg a. d. Lahn. H. A. Herz, S. 30. — Musica sacra 1901, S. 133 ff.

[3]) Umgegossen 1851.

[4]) Umgegossen 1851.

[5]) Vergl. Böckeler a. a. O. S. 74. Otte a. a. O. S. 124. Siehe 1382.

1353. Non ego cesso piam sonitu laudare Mariam.

Saalfeld in Thüringen.

1357. MCCCLVII . V . KL . SEPT . FCM . E . HC . OPUS . IN . HOE . SCE . MARIE . SVB . DO . JONE . ABBE . XXXI . A . FRATERE . NICOLAO . DCO . SNITZ . SACE . ET . MONACHO.[1])

Erbach im Odenwald.[2])

1360. ✠ en tuba sum regum populum voco congrego clerum et sanctos lando tonitrum fugo funera plango.

Aiterhoven.

1382. ✠ ave . maria . lvcas . marcvs . mathevs . joannes.[3])

Pfarrkirche in Winkel im Rheingau. Die Glocke ist 1897 umgegossen worden.

1383. ✠ datum . anno . domini . m . ccc . lxxxiii . feria . sexta . post . diem . beati . michahelis . archangeli . ista . campana . facta . et . vocor . maria.

Aßmannshausen, Kreis Rheingau.[4])

1387. XPJ. PE SONITUM FUGIAT PROCUL OMNE MALIGNUM ANNO DOMINI MCCCLXXXVII SUB DITMANO ABBATE OTTO FECIT ME PER XPM DMN NRN AME.[5])

Glocke in der evangelischen Schloßkirche in Meißenheim. Die Glocke wurde am 10. Februar 1641 aus dem Kloster Disibodenberg nach Meisenheim in der Pfalz gebracht.

[1]) Im Jahre 1357 am 28. August ist dieses Werk zu Ehren der heiligen Maria unter Herrn Johannes, dem 31. Abte, vom Bruder Nikolaus, genannt Snitz, Priester und Mönch, gemacht worden.

[2]) Die Glocke stammt aus dem ehemaligen Kloster Schönau bei Heidelberg und wurde bei dessen Aufhebung im Jahre 1563 nach Erbach gebracht.

[3]) Vergl. 1350, 1418.

[4]) Dr. W. Lotz, die Baudenkmäler im Regbez. Wiesbaden. Berlin 1880. S. 15. J. Zaun, Beiträge zur Geschichte des Landkapitels Rheingau und seiner vierundzwanzig Pfarreien. Wiesbaden 1879. S. 303.

[5]) Christus Jesus! Möge durch mein Geläute weit wegfliehen alles Unheil! Im Jahre 1387 unter Abt Ditman hat Otto mich geschaffen durch Christum unsern Herrn. Amen. Pfälzisches Museum. Kaiserslautern 1895. XII. Jahrg. Nr. 2, S. 13.

1391.

maria . rose . heysen . ich .
dvnre . vyer . vinde . weder . verdryven . ich .
mevsder . dvsterwald . goys . mich anno M.C.C.C.L.X.X.X.X.I.
o . maria . der . svnder . troyst .
helvt . vns . dat . wir . van . zvnden . werden . verloyst.

Neuenahr. Ton: as. Inschrift in gotischen Minuskeln.

1397. ME TU REX GENTES BENE PROTEGE PERCIPIENTES, DEMONIS INFESTI NEC NON A CRIMINIS ESTO . ANNO DOMINI MCCCXCVII.[1])

Vollstundenglocke der St. Jakobikirche in Hamburg.

1414. ✠ st. agatha heischen ich gregorius van trier[2]) gois mych anno dñi MCCCCXIV.

Glimbach, Rheinprovinz.

1415. ✠ quando maria sonat tempestas undique cessat anno milleno CCCC quater quin quoque deno joannes abbas humilis de troistrop me fecit.

München-Gladbach.

1417. ✠ signum dono choro fleo funera festa decoro. a. d. MCCCCXVII.

Lippstadt (Marienkirche).

1418.

Mathevs . Johannes . Lvcas . Marcvs.

Wappen des Stiftes zum hl. Georg in oblonger, schöner Form und ein anderes, das einen geharnischten Ritter mit einem Schilde darstellt, in dessen Mitte sich das bekannte Kreuz der Herren aus dem deutschen Ritterorden befindet. — Durchmesser: 1,025 m. — Dom in Limburg a. d. Lahn.[3]) — 1350 Oberclee, Kreis Wetzlar. — 1642 Dinkelsbühl.

---

[1]) Der König der Ehren beschütze mich und die Völker, die meinen Klang vernehmen, vor dem Bösen und vor Missetat. Im Jahre des Herrn 1397. — Inschrift in gotischen Majuskeln.

[2]) Vergl. die Glockengießer-Familie von Trier in Aachen (1410—1470) und ihre Werke. Böckeler a. a. O. S. 16 ff. — Gregorius-Blatt. Aachen 1881, S. 134 ff.

[3]) Musica sacra 1901, S. 134.

1418.

Ave regina celorum, mater regis angelorum,
O Maria flos virginum, velud rosa vel lilium,
Funde preces ad filium, pro salute fidelium.
O rex glorie, veni cum pace.[1])

Marienkirche in Greifswald.

1420. Verbum caro factum, ex virgine natum, depellat omne noxium et suis servulis, Filius Marie . Matth. Marc. Luc. Johannes.

Neustadt a. d. H.

1422. ✠ margaretha is min naem dat si got vernaem int jaer ons heren MCCCCXXII.

Uerdingen.

1424. ✠ anno milleno C quater bis duodeno ecce maria vocor de horis commoneo cor.

München-Gladbach.

1425. Anno Domini MCCCCXXV.
Invigila Sancte Gregorie. Amen.

Evangelische Kirche in Neunkirchen im Odenwald. Die Glocke wurde 1885 umgegossen.

1426. ✠ en ego divinoque munere dicta maria convoco concordem divorum federe plebem digne chricolis resonans valedico sepultis.

Gelsenkirchen, Regierungsbezirk Arnsberg.

1428. o rex glorie veni cvm pace ano dñi m cccc xx viii fvsa svm mense septembris | s maria s regvla s felix s karole orate pro plebe ista ✠ defvnctus plango festa colo fvlgvra frango.

(O König der Ehren, komme mit Frieden. Im Jahre des Herrn 1428 bin ich gegossen im Monat September. H. Maria, h. Regula, h. Felix, h. Karl, bittet für dieses Volk. Den Toten läute ich, die Feste ehre ich, die Blitze breche ich.) — Großmünster in Zürich. Gegossen von Peter Füßli. Gewicht: 42 Ztr. Die Umschrift stand am Mantelkragen in gotischen Minuskeln auf zwei Linien.[2]

---

[1]) Otte a. a. O. S. 122.

[2]) Die Glocke ist jetzt umgegossen.

1429. ✠ gloria · in · excelsis · deo · et · in · terra · pax hominibus · bone · anno · dni · m · cccc · xxix.

Simultankirche in **Ebernburg** in der Pfalz. Durchmesser der Glocke 0,90 m. Unter den Worten gloria und hominibus (die auf der Glockenwand einander gegenüberstehen, also auf der Vorder- und Rückseite) befinden sich zwei kleine, hübsche Kreuzigungsgruppen, Christus am Kreuze und darunter stehend Maria und Johannes.[1])

1430. Anno . dni . M . CCCC . XXX . me . vas . ere . sum . que . fudere . laude . deo . data . sic . et . sum . Maria (folgt ein etwa fingerlanges Muttergottesbild) vocata ✠.

Inschrift in gotischen Minuskeln. — Vierte Glocke der St. Bonifatiuskirche in **Wiesbaden**.[2])

1431. Dulce melos tango,
Sanctorum gaudia pango,
Osanna in excelsis.[3])

Große Domglocke in **Berlin**.

1434. ✠ mathys . mencer . anno . dni . mccccxxxiiii . Osanna . heis . ich . xpm . bitten . ich . das . myn . done . vertribe . alles . schedelich . vngewitter . amen.

Evangel. Kirche in **Caub** a. Rhein.

1440.

In diesem Jahre wurde die große Glocke des ehemaligen Zisterzienserklosters **Maulbronn** von Konrad Gnockhammer in Nürnberg umgegossen. Convocat hoc signum fratres, turbatque malignum — Ut psallant digne flagrantes pneumatis igne. — Ave Maria gratia plena. — Annis millenis quadringenis quadragenis. — In Nurnberg fusum . Mulebrunn sibi vindicat usum . Magister Conradus Gnockhamer me fudit . Abbas Johannes de Wormacia . J . N . R . J . Sanctus Stephanus . Sanctus Nicolaus . Sanctus Lorencius . Sanctus Bernhardus. Unter den Namen dieser Heiligen waren ihre Bilder. Christus selbst war am Kreuze dargestellt, darunter neben ihm Maria und Johannes. Im Jahre 1832 wurde diese Glocke, weil zersprungen, abermals umgegossen,[1]) und darauf die Verse aus Schillers Glocke gesetzt: Nur ewigen und ernsten Dingen u. s. w.

1440. Anno . dni . M . CCCC . XXXX . me . vas . ex . ere . sit . que . fudere . laude . dei . data . cn . Maria (✠) vocata.

Inschrift in gotischen Minuskeln. — Dritte Glocke der St. Bonifatiuskirche in **Wiesbaden**.[2])

1444. ✠ al × weder × verdriven × ich × maister × tilman van hacenborch guss mich × m × ccccxliiii.

Frickhofen, Kreis Limburg.[3])

1444. Ex aere sum fusa, ad laudem dei dicata, nomineque Maria vocata. Hostes repellam undique, cum sim patrona reginaque gloriæ.

Wallfahrtskirche in **Bornhofen** am Rhein, Kreis St. Goarshausen.[4])

1447. ✠ aue maria gracia plena dominus tecum.[5]) katrin heissen ich sub anno domini m cccc xl vii.

Pfarrkirche St. Katharina in **Niedererbach**, Kreis Westerburg.

---

[1]) Pfälzisches Museum. Monatsschrift für heimatliche Literatur und Kunst, Geschichte und Volkskunde. 12. Jahrgang. Kaiserslautern 1895. Seite 13.

[2]) Die Glocke ist ein Geschenk des Herzogs Adolf von Nassau und stammt aus der Wallfahrtskirche in Bornhofen a. Rhein. Vergl. 1440, 1444, 1702. — G. Hilpisch, Kurze Geschichte der kathol. Pfarrei Wiesbaden von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1873. S. 39. — F. W. E. Roth, Geschichte und historische Topographie der Stadt Wiesbaden im Mittelalter und der Neuzeit. Wiesbaden 1883. S. 318 ff.

[3]) Ein süßes Lied schlag ich an, ich singe die Freuden der Heiligen, Hosanna in der Höhe.

---

[1]) E. K. Klunzinger, Die Cistercienser-Abtei Maulbronn. Karlsruhe 1862. — Dr. Ed. Paulus, Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn. 3. Auflage. Stuttgart 1890. S. 100. Vergl. 1506.

[2]) Die Glocke stammt aus dem 1813 aufgehobenen Franziskanerkloster Bornhofen a. Rhein. Vergl. 1430, 1444, 1702.

[3]) Die Namen der Glockengießer, in die Inschriften verflochten oder denselben am Schlusse hinzugefügt, finden sich anfangs sehr selten, werden erst im Laufe des 15. Jahrhunderts, wo sich überhaupt das Subjektive in den Inschriften breit zu machen anfängt, häufiger und seit dem 16. Jahrhundert allgemein. Otte a. a. O. S. 134 ff.

[4]) Die Glocke ist 1702 zersprungen. Vergleiche 1702, 1440, 1430.

„Mich hat man aus Ertz formirt,
Zum Lob Gottes dedicirt,
Mich Mariam auch wohl genennet.
Weilen ich bin ein Beschützerinn,
Auch jetzt der Glory Königinn,
Stürtze die Feynde an alle Endt."

[5]) Vergl. 1234.

1448.

✠ Insignis status ecclesiæ providusque senatus
Concilii sancte pariles votis civitatis
Hujus, cum reliquis gemini sexus Deo notis
Denuo conflari dant me simul et renovari,
Summe Christifere, Petri, Regum sub honore.
Cantum reddo choris vetitum pro singulis horis,
Terque reformata, quarto preciosa vocata,
Mille quadringentis quadragenis octo donatis.
Dum sono tristatur demon .[1]) X. ps. veneratur.
Brodermann Heinrich, Cloit Christian hant gemachet mich.[2])

Gewicht: 224 Zentner, Durchmesser: 2,41 m, Ton: g. Köln, Preciosa in der Domkirche.

1448. ✠ maria heischen ich
in die nam godts luden ich
all ungedorempt verdrieven ich
hermann von alffter goss mich
ao. MCCCCXLVIII.

Rosellen.

1448. ✠ anno dni m cccc xlviii iare gott deme almechdigen zv lobe vn ere marien vn iohansen ben ich gegose.

Jena, Glocke im Grünen Türmchen.

1449.

✠ Sum grandis sonorose soror, testis michi factor,
Cuius heros fani decor et resonantia toni
Movit, quod fieri dant me sub honore patroni,
Ut sociem sociam reddendo tonis melodiam.
Pello nimbosa, vocor idcirco speciosa.
Annis germane semel I iunctum mihi plane.

Joannes de Vechel.[1])

Gewicht: 128 Zentr. Durchmesser: 2,04 m. Ton: a. Köln, Speciosa in der Domkirche.

1450. Sit aura pia dum rogat ista maria est sua vox bambam potens repellere sathan tonitruum (!) rumpo ⁝ mortuum defleo sacrilegium voco. Santus dionisius. episcopus sub anno domini m.cccc.l.

Willmenroth, Kreis Westerburg.[2])

1451.

✠ Maria heissen ich
alle bosse weder verdriben ich
meister dilman von hacenburgh[3]) goiß mich
Datum anno domini MCCCCLI.

Inschrift in gotischen Majuskeln.

Hadamar, Keis Limburg a. d. Lahn.

1451. o rex glorie x̄ste veni nobis cum pace m cccc li o sancta maria ora pro nobis.[4])

Großmünster in Zürich. Gegossen von Peter Füßli in Zürich († 1476). Gewicht: 75 Ztr. Durchmesser: 1,74 m. Unterhalb der in gotischen Minuskeln aufgegossenen Inschrift waren auf der Flanke der Glocke vier 13 cm hohe und 3 cm breite, auf spitz zulaufenden Tragsteinen stehende Figuren abgebildet: Chri-

---

[1]) Vergl. unten 1511 Immendorf.

[2]) Der erlauchte Klerus, der weise Senat auch,
Mit den Wünschen des Rats dieser heiligen Stadt sich vereinend,
Jeden Geschlechtes die übrigen, welche Gott nur bekannt sind,
Ließen mich wiederum gießen, zugleich mich wieder erneuen,
Christusträgerin, dir, den Königen, Petrus zur Ehre.
Wiederbring' ich dem Chor den versagten Gesang für die Stunden,
Dreimal umgeformt, zum vierten als köstlich gepriesen,
Als eintausend vierhundert und achtundvierzig gezählt ward.
Wenn ich töne, betrübt es den Teufel, bringt Christus die Ehre.
Brodermann Heinrich, Cloit Christian haben gemacht mich.
Gregorius-Blatt. Aachen 1876. I. S. 25.

[1]) Schwester der großen, klangreichen bin ich, so bezeuget der Künstler,
Deren die Kinder beherrschende Zier und Fülle des Tones
Grund war, warum man mich goß, dem heiligen Patrone zur Ehre,
Daß der Gefährtin gesellt ich der Töne Wohlklang gewähre.
Weil ich vertreibe die stürmischen Wolken, die Schöne ich heiße.
Zu den Jahren der Schwestern eins vollends gefügt ist mein Alter.
Greg.-Blatt 1876. I. 26.

[2]) Vergl. 1511, Anmerkung.

[3]) Otte a. a. O. S. 211. — W. Lotz, die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. Berlin 1880. S. 205, 559, 560. — Flieg. Blätter für kath. Kirchenmusik. Regensburg 1905. S. 24.

[4]) Festschrift zur Erinnerung an die Glockenweihe im Großmünster in Zürich Sonntag den 18. August 1889. Zürich 1889. S. 11.



stus mit erhobener rechter Hand, gegen die in Front dargestellten drei Stadtheiligen von Zürich schauend, welche die abgeschlagenen Köpfe in den Händen trugen, zunächst St. Regula, mitten St. Felix, dann St. Exuperantius, daneben ein mehrfach gebogenes Spruchband mit dem Bibelvers (Matth. XXV. 34): venite benedicti patris mei (Kommet, ihr Gesegneten meines Vaters). Die Glocke ist jetzt umgegossen.

1451. ✠ lucas marcus johannes mattheus bis dass der herr sels kot ✠ anno dn m cccc li o rex glorie veni cum pace. — Lis mich der alt maister pauls gos mich gib gruss den lebendigen die doten klag ich gib sturmes don got geb dem maister den ebigen lon chsts v r s[1]) ave maria gracia plena dominus tecum benedicta tu in mulieribus amen.

Gewicht: 36 Zentner. Ton: dis. — München, Winklerin in der Frauenkirche.[2])

1452. O rex glorie xste veni cum pace anno dm m cccc lii vnd ist vol pracht pei her kaspern aindorfern ich lob Jesus Maria Johannes vnd sand kaspern ich hais die guldein kron got geb maister paulssen der mich gos den ebigen lon.

Zwischen die einzelnen Worte sind kleine Glöckchen aufgegossen. Gewicht: 45 Ztr. Ton: eis. München, Rosenkranzglocke in der Frauenkirche.[3])

1454. ✠ an̄ · M · cccc lıııı † weter · es · mine · nam · mine · lvvt · si · gode · bequame.

Wienrode am Harz.[4])

1455. ✠ maria mater gracie mater misericordie - tv - nos - ab - hoste - protege - in - hora - mortis - suscipe - o - rex - glorie - christe - veni - cum - pace - anno † domini † m † cccc † lv.

Weißenkirchen an der Donau. Durchmesser der Glocke: 1,42 m. Dicke: 115 mm. Ton: es. Eine der schönsten Glocken der Diözese St. Pölten. Am Schlagring ein Band von phantastischen Tiergestalten. Man bemerkt ferner 23 kleine mittelalterliche Münzen, die der Masse eingedrückt sind. Daraus mag die Sage entstanden sein, daß neidische Hände durch eingeschlagene Nägel den Klang der Glocke zu beeinträchtigen versucht haben.[1])

1456. Mi heft ghegaten meister Hennigk van Peine,
De doden bewene ik grote und cleine,
De levendeghen rope ik to gades denste unde eren
Blixem donre helpe ik afkeren.

St. Gotthardkirche in Brandenburg.

1457. ✠ sancte fio crucis ad honorem et vere lucis anno domini MCCCCLVII.

Aachen (St. Salvator).

1461. ✠ jesus maria is myn naam
myn geluyt is gode bequaem
de doede beschreye ick
de levende verbleye ick.

Gegossen von W. de Wou. — Jutphaas.

1466. ✠ maria . gotes . celle .
hab . in . hvt . was . ich . vberschelle .
anno . domini . m . cccc . lxvi .[2])

Evangelische Kirche in Cronberg im Taunus. — 1474 Klosterkirche der ehemaligen Zisterzienserabtei (jetzigen Strafanstalt) Eberbach im Rheingau. — 1855 Pfarrkirche zu Winkel im Rheingau. Die Glocke wurde 1897 umgegossen.

1469. ✠ dum trahor audite voco vos ad gaudia vite . o rex gloriæ christe veni cum pace.

Gegossen von Johann von Dortmund. — Soest (St. Patroklus).[3])

1470. Do laudum signa, mihi nomen dulce benigna,
Atque deo digna voco cantica, pello maligna.

Kahla in Thüringen.

---

[1]) „Wahrscheinlich: christus vivit regnat semper.

[2]) Vergleiche 1490.

[3]) Vergl. 1490.

[4]) Im Jahre 1454. Weter ist mein Name, mein Geläut sei Gott angenehm (bequeme). Otte a. a. O. S. 132 schreibt, daß diese Formel im 16. Jahrh. in Niederdeutschland beliebt gewesen sei.

[1]) Fahrngruber a. a. O. S. 221. Vergl. hierzu: „Pilger- oder Wallfahrtszeichen auf Glocken" in der Zeitschrift: Die Denkmalpflege. VI. Jahrg. Berlin 1904. Nr. 7. VII. Jahrg. Nr. 15, 16. Vergl. auch Otte a. a. O. S. 136 ff. Siehe auch Schubart a. a. O. S. 49.

[2]) Vergleiche 1306.

[3]) Vergl. 1895 Köln-Deutz.

1470.

Me fecit Hans Blome, hic pendeo to dem dome,
non campanari nec campana vocitari,
sed debeo horas per me discutere cunctas.

Uhrglocke auf dem Dome zu Halberstadt.

1472. ✠ jhesus maria sanctus iohannes vocor.

Lünern, Kreis Hamm.

1474.

In Christi laude supplex Erfordia gauda.
Et per Osanna pium sibi quando perfero pulsum,
sed cum der reboo bie christiferum ter aveto.

Osanna der Severikirche in Erfurt. Gewicht 90 Ztr. Gegossen von Meister Claus aus Mühlhausen, Regierungsbezirk Erfurt.[1])

1475. ✠ kilianus heissen ich
alle bosse weder verdriben ich m cccclxxv.

Berod, Kreis Westerburg.[2])

1476. ave . maria . gracia . plena . dominvs . tecvm . anno . dni . m . cccc . lxxvi.

Evangel. Kirche in Cleeberg, Kreis Usingen. Das Glöckchen im Dachreiter des dortigen Burghauses, gegossen 1481, trägt dieselbe Inschrift.[3])

1477. ✠ her lieber gott hilf vns aus not. — Bild des guten Hirten. — Glocke der früheren Tegernsee'schen Schloßkapelle St. Nikolaus in Achleiten, befindet sich jetzt im Diözesan-Museum zu St. Pölten.

1477. O rex gloriæ veni cum pace. Vivos voco, mortuos plango, tonitru quoque frango. Jesus Christus . Sanctus Thomas . Sancta Maria Magdalena, ora pro nobis . Er Nicolaus Eisenberg hat diese beyde gegossen.

Thomaskirche in Leipzig.[4])



[1]) K. A. Gleitz, Geschichtliches über die große Glocke des Domes, sowie die übrigen Glocken des Domes und einige Glocken der Severikirche zu Erfurt. 40. Aufl. Erfurt 1897. S. 9.

[2]) Lotz a. a. O. S. 25.

[3]) Ferd. Luthmer, die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. II. Bd. Frankfurt a. M. 1905. S. 166. Lotz a. a. O. S. 60.

[4]) Krünitz, Oec. Encyklopädie. Teil 19, S. 103.

1477. ✠ osana . heissen . ich . meister . martin . moller . von . frackfort (!) . gos . mich . anno . dni . m . cccc . lxxvii.

Pfarrkirche in Hattenheim im Rheingau. Ton: es.

1479. J. N. R. J.
titulus triumphalis
custodiat nos ab omnibus malis.[1])

Neustadt in Thüringen. 1512 Tautenburg in Thüringen. 1508 Könitz in Thüringen. 1586 Kaisheim.

1480. Osanna vocor,
laus deo sit cum pulsor.

Langenschade in Thüringen.

1480. ✠ maria heissen ich .
alle bose weder verdriben ich .
in err gots luden ich .
o maria gedenke daran,
das du vnse moder bis .
anno domini m cccc lxxx.

Evang. Kirche in Nassau, Unterlahnkreis.

1481. ✠ anna heischen ich
in gods namen luden ich
all ungedormpt verdriven ich
herman von alffter und beraet gossen mich
ao. MCCCCLXXXI.

Rosellen.

1482. ✠ maria vocor in nomine jhesu pulsor.

Gegossen von Jakob von Venray. Rheydt.

1482. ✠ anno † dni † m † cccc † l † xxxii † ossana † heis † ich † meinster † jorg † zu † spier † gos † mich † in † s † petrus † er † lud † ich ✠.

Auf der einen Seite ist ein Muttergottesbild, auf der andern St. Petrus und das Dalbergsche Wappen. — Herrnsheim bei Worms.

1482. Man sal mie alle fridage lüden,
dat schall uns de pashen bedüden, wente
got up den frigdach leht den dodt.

Esenz im Harlingerland.[2])

[1]) Vergleiche 1234, 1270, 1512, 1617, 1752.

[2]) Bezieht sich auf das Freitagsläuten. Vergleiche 1486.

1483. ✠ sanctus antonius vocor gherardus de wou[1]) me fecit MCCCCLXXXIII.

Venlo.

1484.

Salus sum dicta,
Mortuos defleo, tempestatem depello,
Plebanum convoco, laudem dei denuncio.

Graba in Thüringen.

1485. ✠ urbaen heiten ich
in godes eer luden ich
doenren en de blitzen verdriefe ich
hennrich overaet goit mich
anno dni MCCCCLXXXV.

Rheydt.

1485. vox clamantis in deserto, parate viam domini.

Unterwellenborn in Thüringen.

1486. ✠ s. margareta so byn ich genannt
geboren van den heyden
van ich rope so komt to hant
dat gy van gode nicht enscheiden
anno d. MCCCCLXXXVI die kiliani I. H. S.

Gegossen von Johann von Dortmund. Methler, Kreis Hamm.

1486. Jesus autem transiens per medium illorum ibat.[2])

Magdalenenkirche in Genf.

1486. vivos . voco . mortvos . plango . fvlgvra . frango ✠ miserere . domine . popvlo . qvem . redemisti . sa(n)gvine . tvo · anno . domini . m . cccc . lxxxvi . ✠

(Die Lebenden rufe ich; die Toten beklage ich; die Blitze breche ich. Erbarme dich, Herr, des Volkes, das du erkauft hast mit deinem Blute. Im Jahre des Herrn 1486.) Diese lateinische Inschrift steht an der Krone in gotischen Minuskeln und ist durch Schillers Lied von der Glocke allgemein bekannt geworden. Am unteren Rande der Glocke, an dem aber ein Stück herausgesprungen ist, steht zu lesen, ebenfalls in gotischen Minuskeln: Osanna . heis . ich . in . dem . namen . goc . ward . ich . in (in der jetzt folgenden Lücke, welche durch das abgesprungene Stück entstanden ist, standen nach Maßgabe ähnlicher Inschriften wahrscheinlich die Worte: der . er . aller heiligen . st) iftet . man . mich . der . hochwirdig . her . her cvonrat . ditikoffer . apt . vo . schafhvsen . macht . mich . lvdwig . geiger . von . basel . gos . mich . maria . reini . mvoter . bit . fvir . vins ✠. — Große Glocke (Schillerglocke) im Münster zu Schaffhausen.[1])

1487.

Unsere Namen sind wohl bekannt,
wir sind hier Patronen genannt.
Meister Gerhard von Wou was de Mann,
der uns düssen Sanck lede an. Anno 1487.[2])

St. Petrikirche in Hamburg.

[1]) Jahre „1480 war eine Glocke von Gert van Wouw aus Campen an der Spoy angekommen, die zwölf Männer verladen mußten.“ Dr. Rob. Scholten, Zur Geschichte der Stadt Cleve. Cleve 1905. S. 395. Geert (Gerhard) van Wou de Campis war geboren 1474 und starb 1527 mit Hinterlassung von vier Söhnen. 1484 goß er für die Liebfrauenkirche in Zwolle ein Geläute: mi 17,31 Zentner, fa 13,11 Zentner, sol 9,26 Ztr. Böckeler a. a. O. S. 51. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft VI. Jahrg., Heft 7, S. 276 fl. Kunst- und Gewerbeblatt für das Königreich Bayern 1868, LIV, 325—350; 384 bis 427. Herm. von Helmholtz, die Lehre von den Tonempfindungen. 5. Ausg. Braunschweig 1896. S. 125. Der Glockengießer Gerhard de Wou aus Kampen. Beiblatt zur Magdeburger Zeitung 1889. Nr. 22. Vergl. unten 1497.

[2]) Lukas 4,30. Diese Schriftstelle findet sich auch auf Talismanen, denen man die Kraft zuschrieb, den Träger unsichtbar zu machen und ihn dadurch vor Verfolgern zu retten. J. Dan. Blavignac, La cloche. Études sur son histoire et sur ses rapports avec la société aux différents âges. Genève 1877. p. 382.

[1]) Die Münsterglocken zu Schaffhausen. Zur Erinnerung an die Glockenweihe Sonntag, 27. November 1898. Schaffhausen 1899. S. 4 fl. 9, 11, 13 fl. Bader a. a. O. S. 110. Krünitz, Encyklopädie Teil XIX. S. 99. Die Höhe der Glocke beträgt 1,75 m, der Durchmesser 1,80 m, das Gewicht, welches man bisher mit 230 Ztr. angegeben hat, beträgt nur etwa 90 Ztr. Ton: as. Konrad Detikoffer von Konstanz regierte von 1468 bis 1491 das Kloster Allerheiligen. Ludwig Peiger war von 1470 bis 1496 als Glockengießer in Basel tätig. Am Pfingstmontag 1418 kam der in Konstanz neugewählte Papst Martin V. auf seiner Heimreise durch Schaffhausen. In allen Städten, durch welche sein Weg führte ordnete er an, daß jeden Freitag Mittag die größte Glocke zum Andenken an das Leiden unseres Herrn geläutet werde, was noch jetzt geschieht. Um das Jahr 1700 sprang am unteren Rande der Glocke ein Stück ab im Gewicht von ungefähr 60 Pfund. Der damalige Obervogt von Buchthalen, Hans Jakob Entlibucher, bat auf seinem Sterbebett (1707) den Rat, dieses Stück der Gemeinde Buchthalen zu überlassen zum Guß einer neuen Glocke für die im Jahre 1705 erbaute Kirche, und die Bitte wurde erfüllt. Die betreffende Glocke ist aber nicht mehr vorhanden.

[2]) Die Glocke wog 100 Zentner und war den Apostelfürsten Petrus und Paulus geweiht. Sie

1487. Celsius excelsa dicor super omnia celsa A residente poli donatum la michi soli gherardus de Wou me fecit. Anno domini MCCCCLXXXVII.[1])

Nach dem Abbruch der uralten Domkirche zu Hamburg im Jahre 1804 ging diese Glocke in den Besitz der St. Nikolai-Kirche in Altengamme über. Gewicht: 40 Ztr. Ton: c. Am 28. März 1904 ist das herrliche Kunstwerk leider gesprungen, nachdem es länger als 400 Jahre seiner hehren Bestimmung gedient hatte.

1488. ✠ ave maria gracia plena dominus tecvm anno domini m cccc l xxx viii.

Arnoldshain im Taunus, Kreis Usingen.

1489. ✠ sanctus georgius vocor.
gy heren machtich
blieft eendractich
ende volget de reden
do gi dat
so sel ustat
wel staen yn vreden.
anno domini MCCCCLXXXIX
gherardus de wou me fecit.

Amersfort.

hatte neben sich noch sechs Geschwister: die große Glocke im Gewichte von 130 Ztr. mit dem Bilde der heiligen Jungfrau Maria mit dem Jesuskinde; die dritte Glocke mit dem Bilde der hl. Barbara; die vierte der hl. Elisabeth geweiht, deren Bild mit einer Gießkanne und einem Fisch in den Mantel graviert war; die fünfte mit dem Bilde des heiligen Antonius; die sechste mit dem Tone h, welche auch zu dem Glockenspiele gebraucht wurde und folgende Inschrift trug, die uns einen Anhalt gewährt für die Dauer eines Glockengusses:
Sechs Glocken auf sechs Noten gegossen von mir,
In drei Monden zwei Tagen und Wochen vier.
Sie zeigen nach Christi Geburt das Jahr,
Und den Namen des Meisters offenbar;
Zur Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit,
Und zum frommen der Herzen der Christenheit,
Hans Schröder, Claus Foppe, die Alten von Jahren,
Die 2 henriche Moller Kirchgeschworene waren.
Gerhard von Wou. Anno 1487.
Die siebte Glocke brachte „zum Sol das La" und zeigte das Bild des hl. Loye, des Patrons der Goldschmiede. Sämtliche sieben Glocken hatte Meister Gerhard Wou von Kampen gegossen und alle gingen bei dem großen Stadtbrande im Jahre 1842 zugrunde. Rob. Körner, Zur Geschichte der Glockengießer in Hamburg. Hamburg 1905. S. 11 fl.

[1]) Hocherhabene heiße ich, die über alles Erhabene. Der im Himmel residieret, hat mir allein das la verliehen.

1490. Susanna haiss ich in Jhesus Maria vnd lukas markus matheus vnd johannes in der namen gos man mich der durchleuchtig hochgeborn furst vnd herr herr Albrech pfalzgrave pei rein hertzog in obern vnd nidern pairn was stifter mir von regenspurg her pracht er mich die posen weter vertreib ich den toden peere ich hanns ernst der gos mich als man zält von gottes gepurt tausend vier hundert vnd in dem newnzigsten jar tetragramaton.

Gewicht: 125 Zentner. Durchmesser: 2,07 m. Ton: a. München, Salve-Glocke in der Frauenkirche. Zwischen den einzelnen Worten der Inschrift, welche in drei sich verschlingenden Zeilen in Bandform an dem Mantelkragen aufgegossen ist, sind Sternchen angebracht. Herzog Albrecht IV. hat die Tonriesin durch Meister Hans Ernst in Regensburg gießen lassen. Der Guß kostete 1000 fl. und wurde aus dem Metall jener alten Glocke gewonnen, welche Herzog Albrecht IV. nach der freiwilligen Übergabe Regensburgs (1487) nach München bringen ließ und welche bereits am Weihnachtstage 1488 zersprungen war. Das ganze Geläute der Frauenkirche besteht aus zehn Glocken mit den Tönen: a, cis, d, dis, e, eis, fis, g, a, ais. Die Glocken a, cis, eis hängen in dem nördlichen Turme von Norden nach Süden nebeneinander; die übrigen befinden sich in dem südlichen Turme.[1])

1490. ✠ verbum caro factum est.

Pößneck in Thüringen. — 1517 Inzersdorf, Diözese St. Pölten.

1490. Pulcriter ornata,
gloriosa sum nominata.

Pößneck in Thüringen.

1491. ✠ etheris in arce magno resonanti deo sum dedicata . michi nomen est tuba dei . Georii spirensis me fecit docta manus 1491.

(Dem großen Gotte, dessen Stimme in des Himmels Feste widerhallt, bin ich



[1]) Freundliche Mitteilung von P. Wikterp, Kapuziner-Ordenspriester in Mussenhausen bei Mindelheim in Bayern. Vergl. auch Mus. sacra 1890, S. 91. Bader a. a. O. S. 112. Otte a. a. O. S. 124. Vergl. 1151.



geweiht. Mein Name ist Posaune Gottes. Die kundige Hand des Georg von Speier hat mich gefertigt 1491.) Durchmesser: 1,23 m. — Offenburg in Baden.[1])

1493. Laude sum digna,
cum sim vocata benigna.
Engerda in Thüringen.

1497. Laude . patronos . cano . gloriosa ** Fulgur . arcens . et . demones . malignos ** Sacra . templis . a . populo . sonanda ** Carmine . pulso ** Gerhardus . wou . de . Campis . me . fecit . Anno . Dni . M . CCCC . XCUII ✠.[2])

Gloriosa im Dome zu Erfurt. Die erste, 1251 gegossene Gloriosa, welche schwerer gewesen sein soll als die jetzige, wurde am 19. Juli 1472 durch Brand zerstört; die zweite des Namens war 1477 durch Claus von Mühlhausen gegossen worden und nur 200 Ztr. schwer. Als sie nach kurzer Zeit gesprungen war, wurde die jetzige Glocke am 8. Juli 1497 mit Beiträgen der benachbarten Fürsten und Herren, sowie der Erfurter Bürger auf Kosten des Domkapitels von Gerhard Wou aus Kampen gegossen und von dem Weihbischofe Johann von LaspHe der hl. Jungfrau Maria geweiht. Das Gewicht der Glocke wurde früher auf 252 Ztr. abgeschätzt, nach später angestellten Berechnungen von Glockengießern soll es 275 Ztr. betragen. Im Jahre 1900 hat man die Glocke gewogen und das Ergebnis mit 227,34 Ztr. amtlich festgestellt. Der Durchmesser beträgt 2,58 m. Höhe: 2,06 m. Klöppelgewicht: 11 Ztr. Ton: e. Die Inschrift, welche in einer Zeile am Mantelkragen steht, bildet mit Ausschluß der Schlußschrift eine sapphische Strophe. Die einzelnen Wörter sind durch heraldische Lilien, die einzelnen Verse durch je zwei Rosen und die Zahlzeichen durch Punkte getrennt.

1497.
Arte Campensis canimus Gerhardi
Tres Deo trino, en ego sol, Gloriosa ut,
Mi sed Osanna, plenum sic diapente.
Anno Domini M.CCCC.XCVII.[1])

Inschrift der bei dem zweiten Brande im Jahre 1717 geschmolzenen Osanna-Glocke des Domes in Erfurt. Ihr Gewicht betrug 80 Zentner.

1497. Vincencia Severiani collegii patrona vince nostram acidiam et omnia christi tui populo perniciosa, opus Gerhardi Wou Campensis. Anno Domini M.CCCC.XCVII.[2])

Der sogenannte Schreier der Severikirche zu Erfurt. Gewicht: 60 Zentner. Die Glocke trägt ganz das Gepräge der Gloriosa, sowohl in Form der Schrift als auch in der Verzierung.

1498.
Das „Vesperglöggli" im Großmünster in Zürich, gegossen 1498 von Hans Steinbrüchel in Zürich, hatte folgendes Distichon zur Inschrift:
Quandocunque ciet sonitum campana sub ortum lucis et occasum, spem requiemque ciet.[3])

---

[1]) K. Walter, die Glocken der Pfarrkirche und die drei Schutzpatrone der Stadt Offenburg. Offenburg. A. Reiff & Cie. S. 4 ff.

[2]) Ich besinge mit glorreicher Lobpreisung die Schutzheiligen, abwendend den Blitz und die boshaften Geister, und verkünde durchs Läuten die Opfer in den Tempeln mit dem vom Volke tönenden Lied. Mich verfertigte Gerhard Wou von Kampen im Jahre des Herrn 1497. Gleitz a. a. O. S. 3 ff. 7, 10, 16. W. J. A. Freiherr von Tettau, der Meister und die Kosten des Gusses der großen Domglocke zu Erfurt. Erfurt 1866. Otte a. a. O. S. 162. Magdeburger Zeitung 1889, Nr. 22. Krünitz, Encyklopädie Bd. XIX, S. 97. Urania, Musik-Zeitschrift, Erfurt und Leipzig 1867, S. 164. Gregorius-Blatt 1897, S. 78. 1901, S. 60. 1905, S. 100. Bader a. a. O. S. 89.

[1]) Durch die Kunst des Gerhard von Kampen tönen wir drei dem dreieinigen Gott (zu Ehren), siehe da, ich sol (nämlich ich Vincencia der Severikirche mit dem Tone sol, das ist die Quinte, hier der Ton h), Gloriosa ut (das ist der Grundton, hier e), ich Osanna aber mi (das ist die große Terz, hier gis), das Ganze so die Quinte (mit der Quinte h den Dreiklang e, gis, h schließend). Die drei Glocken bildeten also miteinander ein harmonisches Geläute. K. M. Jahrbuch, 19. Jahrg., 1905. S. 18. Otte a. a. O. S. 133. Gleitz a. a. O. S. 6, 12, 14. v. Tettau a. a. O. S. 5. Vergl. oben 1483. — Auch in dem Geläute zu Leislau (1851) und in dem Geläute der kath. Pfarrkirche in Pfalzel, Dekanat Ehrang bei Trier, sind die Tonverhältnisse der Glocken (in letzterem Orte (1776) mit: fa, sol, la, ut) in den Inschriften mit in Betracht gezogen worden.

[2]) Vincencia, Schutzheilige des Kollegiatstiftes des hl. Severus, besiege du die Härte unserer Herzen und alles, was deinem christlichen Volke Schaden bringt. Ein Werk des Gerhard Wou von Kampen. Im Jahre des Herrn 1497. Gleitz a. a. O. S. 6. v. Tettau a. a. O. S. 6. Vergl. oben 1483.

[3]) So oft die Glocke beim Auf- und Untergang des Lichtes Schall erregt, erregt sie Hoffnung und Ruhe. — Die Glocke wurde 1604 umgegossen.

1498. santa aldigain . heissen . ich . boisse . weder . verdriven . ich . peter van echternach gavs mich mccccxcviii.

Willmenroth, Kreis Westerburg.[1])

1499. Dulce melos clango, sanctorum gaudia pango,
Defunctos plango, vivos voco, fulgura frango.

Rudolstadt.

1502. ✠ o guthe maria bis in gebencke meines folckis so man mich leuten ist.

Lichtentanne, Großhzgt. Sachsen-Weimar-Eisenach, Kreis Neustadt.[2])

1503. ✠ roeland de groot is myn naem cot godsdienst ben ik bequaem ik luyde somtyts ten brande of als 't zaem is van vyanden gerrit van wou die my goot MCCCCC ende drie na gots geboort.

Haarlem (Uhrglocke).

1504. ✠ oepan is min name
min gelut dat is gade bequaeme
doden bescrige ik
hagel unde donder berke ik
herman vogel XVcIIII.

Berge, Kreis Hamm.

1506.

✠ maria iohannes baptista heischen ich
die levenden roffen ich
die doden beklagen ich
gregorius van trier[3]) gois mych
anno dn̄i MDVI.

Hünshoven bei Geilenkirchen, Rheinprovinz.

1506.

✠ osanna vocor populos orare hortor.
ave maria ait angelus gratia plena.

Dom in Würzburg.

1506. ✠ sancti viti campana contorqueat omnia prava que styx per reclum fundit noctes que diesque istum per numerum conflatio constat ejusdem quin gentisannis milleno bis tribus auctis . facta per iohannem venrade et gerhardum de venlo utrumque magistrum.

München-Gladbach.

[1]) Vergl. 1450.

[2]) P. Liebeskind, die Glocken des Neustädter Kreises. Jena 1905. S. 12. — 1501 in Thränitz, Kreis Neustadt.

[3]) Vergl. die Glockengießer-Familie von Trier in Aachen (1410—1470) und ihre Werke. Böckeler a. a. O. S. 16 ff. — Gregorius-Blatt. Aachen 1881, S. 134 ff.

1506. ✠ jhesus maria johannes baptista is myn nam myn ghelui is vor god bequame den levenden roepic den dooden overludic wilhelmus wou me fecit anno MCCCCCVI.

Soest im Regierungsbez. Arnsberg.

1506.

Die Vesperglock heiß ich
Peter zur Glocken zu Speier goß mich
Anno Dni MCCCCCVI Jahr.

Maulbronn in Württemberg (Neckarkreis), Klosterkirche der ehemaligen Zisterzienser-Abtei.[1])

1507. Cum tumulum sternis,
cur non mortalia spernis,
tali namque domo,
clauditur omnis homo.

Lipprechterode.[2])

1508. Benedicta heis ich,
die hochzeitlichen fest belevt ich,
die schedlichen weter vertreib ich,
und die doten bewein ich.

Könitz in Thüringen.[3])

1508.

Appellor Maria hac quod in urbe patronæ
Sancta dei genitrixque sodalibus Ursula junctis
Craftque moguntina fudisse
Georgius in urbe
Me fertur nostris pro civibus atque magistro
Dret apud superum nunc quoque patrona tonantem.

Pfarrkirche in Oberursel, Kreis Obertaunus. Diese Glocke wurde im Jahre 1508 von Georg Craft zu Mainz gegossen und hat ein Gewicht von 84 Ztr. 1622 am 11. Juni fiel sie „beim Ausbrennen des Turmes durch die Schweden herab, blieb aber unbeschädigt. Trotzdem sollte sie verkauft werden, was aber die beiden Bürger Eckhardt und Wiederholt glücklich zu verhindern wußten. Zum Andenken daran wird noch heute bei dem Begräbnisse ihrer Nachkommen die große Glocke geläutet.“[4])

[1]) Vergl. 1440.

[2]) Bezieht sich auf das Grabläuten.

[3]) Dr. H. Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896. S. 45.

[4]) Vergl. Lotz a. a. O. S. 356. Statt der dort angegebenen Jahreszahl 1645 muß 1622 gesetzt werden.

1508. Gloriosa heis ich di hochzeitlichen fest belevt ich di scheidlichen weter vortreib ich vn̄ di toten bewein ich marx rosēberger gos mich.[1])

Münchenbernsdorf, Großherzogtum Sachsen-Weinar-Eisenach.

1509. ✠ MATER † REGIS † ANGELORVM † O MARIA † FLOS † VIRGINVM.

Inschrift in spätgotischen Majuskeln. — Durchmesser 0,76 m. — Pöbring, Diözese St. Pölten.

1509.

✠ est maria nomen mihi sacros in usus canto sonans homines ad pietatis opus.

Berssen. Gießer: W. Westerhues.

1511. ✠ sca. maria heischen ich
tzo den dienst gots luden ich
den duivel verdryven ich[2])
gregorius van trier gois mych
anno dn̄i MVcXI.

Immendorf, Rheinprovinz.

1511. ✠ s. petrus et paulus heischen ich
die hilge kyrch bescyrme ich
die sunder troisten ich
gregorius van trier gois mych
anno dn̄i XVcXI.

Immendorf, Rheinprovinz.

1512. Jesus Nazarenus, Rex Judæorum. Titulus triumphalis defendat nos ab omnibus malis.[3]) — Maister Jorg Ulm goß mich, für Hagel schürme mich.

Außerdem sind aufgegossen auf der einen Seite die Bilder der sel. Jungfrau Maria, des hl. Johannes des Täufers

[1]) Derselbe Spruch auch 1511 in Döhlen, Kreis Neustadt, Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach.

[2]) In Butzbach (Großherzogtum Hessen) lesen wir eine Anspielung der Glocke auf ihren eigenen Klang ihr auf den Leib geschrieben: „Est mea vox bam, bam, potens repellere Satan.“ (Archiv für hessische Geschichte. XV. S. 492.) Von da zum Scherz war nur ein Schritt, und wie hätte der Volkswitz die Glocke ungeschoren lassen können?! K. Bader, Turm- und Glockenbüchlein. Gießen 1903. S. 96. Vergl. oben 1448 Köln, Domglocke Preciosa. — In Erfurt lautet ein Sprichwort: „Die große Susanna treibt alle Teufel von danna.“ Vergl. 1474. — Auf einer Glocke in Sarnen, Unterwalden, aus dem Jahre 1493 ist zu lesen: „An dem Tüfel will ich mich rechen, mit der Hilfe Goz alle bösen Wetter zerbrechen.“ Vergl. 1450 Willemenroth.

[3]) Vergl. 1479, 1617.

und des hl. Augustinus, auf der andern Seite das österreichische Wappen, das Wappen des Klosters, sowie das des Abtes Jodokus. — Roggenburg, Bistum Augsburg, Stiftskirche der ehemaligen Prämonstratenserabtei Roggenburg. — Gewicht: 52 Ztr. Ton: des. Das herrliche Geläute mit den Tönen: des, f, as, b, c, des ist in der Weise verteilt, daß die beiden großen Glocken auf dem nördlichen, die vier kleineren auf dem südlichen Turme hängen. Von der großen Glocke rühmt mit Recht eine Beschreibung: „Sie läßt jenen wunderschönen, hochfeierlichen Ton erschallen, der in der ganzen Gegend wohlbekannt ist und in allen umliegenden Ortschaften an den Festtagen so gern gehört wird.“[1])

1515. ✠ servatius servavit plebem domini servando et orando meruit quod credidit serva tuo precamine christi redemptos sanguine ad tua festa voco populum clangore cujus nomine dicor . ego wilhelmus et jaspar moer confratres me fecerunt anno verbi incarnati MCCCCCXV.

Maastricht (St. Servatiuskirche).

1515. Ave regina celorum, mater regis angelorum — o Maria flos virginum velut rosa vel lilium — funde preces ad filium tuum. — Got zu Lob und zu Er und dem gemain Man zu ein Ler — praist Got dieser Maister sein leben lank — der mir hat gegosen den Klanc — Laßla Raczko biert er gesprochen — und hat mich gemacht in der Andlas (Kar) wochen 1515.

Durchmesser: 1,38 m, Höhe: 1,03 m, Dicke: 105 mm, Ton: d. — Weißkirchen a. d. Donau in Österreich.

1518. ✠ virgo deo digna — matter nostra clemens voce pia ad dominum benigna ora — anno mvxviii.

Durchmesser: 1,38 m. Neuhofen, Diözese St. Pölten. Der Sage nach wurde die prächtige Glocke von einem Lehrlinge gegossen, als eben der Meister einige Augenblicke abwesend war. Der Junge lief entsetzt über seinen Vorwitz davon und ward nicht mehr gesehen.[2])

[1]) Freundliche Mitteilung von P. Wikterp, Kapuziner-Ordenspriester in Mussenhausen bei Mindelheim in Bayern.

[2]) Fahrngruber a. a. O. S. 136.

1519. Aqua portat lignum, lignum corpus cristi dignum.
Dothen in Thüringen.

1520.
Ich bit dich her jhesv criste am crytze fron
dv wellest gesengne minen thon
das er alle ungwitter vertreib
und bhiet den menschen sel vnd leib
durch firbit marie der muoter din
dan im viwer ich gossen bin im jar 1.5.2.0.
Guldenglocke in Stuttgart.

1521. St. Michael heiss ich.
In unserer Frawen Ehre lüt ich.
Hans von Bruchsal zu Speier goss mich 1521.
Nußheim in der Pfalz.

1522. ✠ laudate dominum omnes gentes.
Golmsdorf in Thüringen.,

1522. ✠ Anno domini m ccccc xxii iar o heiliger her S nicolhvs pit got vor mein volck wan man mich levthen ist.
Löberschütz in Thüringen.[1])

1523. ✠ maria hete ick
de levendigen rop ick
de doden bescre ick
wolter westerhues[2]) godt mi
in den jar MCCCCCXXIII

1530. ✠ sancta maria is min name min geleit is gade was bekand i rope de levendigen zo kerken.
Lippstadt (Marienkirche).

1531. Verbum Domini manet in æternum.
Dienstadt in Thüringen.

1532. ✠ jhesus maria vocor gloria in altissimis deo et in terra pax hominibus bone voluntatis. per me iohannem treviris anno dn̄i MVcXXXII.
Paffendorf, Kreis Bergheim.

1533. ✠ salvator mihi nomen inest ad ovile sacrarum voce gregem vocito voce repello lupos. Gegossen von J. Moor.
Braunschweig (St. Katharinenkirche).

1535. ✠ maria heiscen ich
in die ere gotz luden ich
die doden beschriden ich
den donner verdriefen ich
jan van treer burger zu aich gois mich
anno domini XVcXXXV.
Erkelenz, Rheinprovinz.

1535. ✠ IN NOMINE IESU OMNE GENU FLECTATUR. MVXXXV.
Spätgotische Majuskeln. Durchmesser: 0,79 m. Michelbach bei Stift Göttweig in Österreich.

1536. Sturmglock hais ich,
erschrockentlich bin ich,[1])
zu sschlagen und zu leiten
all alt und jungen leuten.
das wort gottes bleibt ewiglich,
Caspar Kerner gos mich 1536.
St. Georgskirche in Nördlingen.

1537. ✠ jesus is dei name myn
tho gades deinste ich bereit sin.
Camen, Kreis Hamm.

1539. Hoc opus sparsis vbique bellorum romoribus vt ad petendam a Deo pacem homines excitarentur Vitus Scarpus: D. M. et pharmacopola templi S. Petri ædilis f.(ieri) f.(ecit) Anno (15)39. Gert van Mervelt got mi to Flensborch.[2])
St. Petrikirche in Hamburg.

1541. ✠ salvvm - fac - popvlvm - tvvm - et - benedic - hereditati - tvæ - m-d-xli.
St. Martin bei Weitra in Österreich.

---

[1]) Bergner a. a. O. S. 60.
[2]) Wolter Westerhues (1490—1525) gilt als einer der bedeutendsten Glockengießer des Münsterlandes. Vergl. J. B. Nordhoff, Über das Leben und die Arbeiten des Wolter Westerhues, Glockengießers zu Münster, veröffentlicht im Organ für christliche Kunst 1868, Nr. 4 und 1869, Nr. 2. — Böckeler a. O. S. 57 ff.

[1]) Vergleiche 1261.
[2]) Diese sogen. Stundenglocke hat der Apotheker und Dr. med. Veit Scharp 1539 gestiftet, „damit die Menschen angeregt werden, Gott um Frieden zu bitten, weil überall jetzt Kriegsgetümmel herrscht." Dr. med. Vitus Scharpius „war 1539 Jurat zu St. Petri". Der Glockengießer Gert von Mervelt war einer der berühmtesten Meister seiner Zeit. Er starb am 16. Oktober 1557. Auf seinem Grabstein in der St. Nikolaikirche in Flensburg las man die Worte:
Qui moritur Christo vivit, qui vivit in illo
Non moritur non est mors ubi Christus adest.
Wer in Christo stirbt, der lebt;
Wer in ihm lebt, der stirbt nicht,
Der Tod ist nicht da, wo Christus ist.
Die Glocke wurde im Jahre 1842 mit ihren übrigen sieben Geschwistern in dem großen Brande ein Raub der Flammen. Vergl. 1487.

1546. Gottes wort bleibet in ewigkeit.
Jena.

1550.

✠ IN - NAMEN - JESU - CRYSSTY - PIN - ICH - GEFLOSEN
MICHL - DOBLER - HAT - MICH - GOSSN - 1550 - IAR.
Statzendorf bei Krems.

1550.

✠ o vos audite voco vos ad gaudia vitæ quietos plango vivos voco fulgura frango.
Uentrop, Kreis Hamm.[1])

1556.

LOBT · DEN · HERN · ALLE · SEINE · WERCKE · AN · ALLEN · ORTEN · SEINER · HERSCHAFT . ANNO 1556. BENEDICTUS DOMINUS IN OMNIBVS OPERIBUS SVIS : ANDREAS BACHER GOSS MICH.
Prettin.

1557. ✠ lambertus vocor renovata sum ao. 1557 in junio pastore r. d. ioanne verhaer ultrajectino et l. w. kerpen vicario henricus a trier[2]) me fecit.
Leuth bei Kaldenkirchen, Rheinprov.

1557.

Sanctus Martinus bin ich genannt,
Den von Markolendorf wohl bekannt,
Deß müssen sie oft und viel genießen,
Darum sie mich auch ließen gießen.
Markoldendorf bei Einbeck.

1566. Da pacem Domine in diebus nostris, quia non est alius, qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster.

Durchmesser: 0,74 m. Gegossen von Yerg Kondler aus Budweis. St. Laurentiuskirche in Ysper, Diözese St. Pölten.[3])

1567. Eckhart Kuecher gos mich
Gen Madel gehoer ich
Zu ruffen
Die christen zu hoffe
Das se leren
Den weck des heren.
Magdala in Thüringen.

1569. De Wachterglocke bin ick genannt,
Allen fuchten broders wolbekannt,
Kroger, wen du horst mienen luth,
So jach de geste tom huse uth.

Bierglocke auf der Marienkirche in Greifswald.[1])

1573. VERBUM DOMINI MANET IN AETERNUM. — PAULUS ME FECIT DE FRAISTADIO ANNO 1573.

Reliefs: Ein Kreuz und St. Stephanus. Stephanshart, Diözese St. Pölten.[2])

1575. Wohlan alle, die ihr durstig seyd, kommt her zum Wasser, und die ihr nicht Geld habt, kommt, kauffet und esset, kommt her, kaufet ohne Geld und umsonst, beide Wein und Milch. Is. LV. 1. — Wer Gott vertraut hat wohl gebaut. Joachim Roels von Warburg me fecit anno Christi 1575. Aes sum confectum, sed dum trahor ad voco rectum ¦¦ Ad sacra venturum, sed spe sine respuo durum.

Wetter bei Marburg a. d. Lahn. Gewicht: 50 Zentner.

1579. Hagios o theos, hagios ischyros, hagios athanatos eleyson ymas et libera nos a grandine.

Dinkelscherben, Kreis Schwaben. — 1750 Mering, Kreis Oberbayern.

1582. ✠ laudatus . Deus . spiritu . atque . sono . tubæ . anno . salutis 1582.[3])
Timmenrode.

1584.

GOTT ALLEIN DIE EHRE
DURCH FEUERS HITZ BIN ICH GEFLOSSEN
CASPAR SENGER ZU ZWICKAV HAT MICH GEGOSSEN 1584.
Trebnitz, Kreis Merseburg.

1585.

In conspectu Angelorum Psallam tibi, adorabo ad Templum sanctum Tuum.
In Gottes Haus gib ich ein lieblich Getön,
Hans Frey von Kempten Goß mich allhie so schön.

---

[1]) Die uralte Pfarrkirche in dem im dreißigjährigen Kriege ausgegangenen Dorfe Habenscheid (Unterlahnkreis) hat zwei alte Glocken, die eine mit der Aufschrift: Vox ego sum vite voco vos orare venite; die andere: O rex glorie veni cum pace. Lotz a. a. O. S. 201.
[2]) Böckeler a. a. O. S. 22, 33 fl.
[3]) Fahrngruber a. a. O. S. 234.

[1]) Otte a. a. O. S. 130.
[2]) Fahrngruber a. a. O. S. 195.
[3]) Gott ist gelobt durch den Geist und den Schall der Posaunen. Im Jahre des Heils 1582. — Die Minuskelinschrift steht am Mantelkragen und ist von Bandstreifen eingefaßt.

Dum sacrum Mysterium cerneret Johannes,
Archangelus Michaelis Tuba cecinit.

München, Michaelsglocke in der St. Michaelskirche. Die dortigen vier Glocken sind ein Geschenk des Herzogs Ferdinand, dessen Bild und Wappen sie tragen.[1])

1585. Ave Regina Cœlorum, Domina Angelorum, Salve Radix sancta. — Salve Regina, Mater Misericordiæ, Vita Dulcedo et Spes nostra Salve. — Zu Gottes Lob hat mich hie gossen Hans Frey von Kempten Unverdrossen.

München, Ave-Maria-Glocke in der St. Michaelskirche.

1585. In omnem Terram exivit Sonus Eorum et in Fines Orbis Terræ Verba Eorum. — Petrus Apostolus et Paulus Doctor Gentium docuerunt Legem tuam. — Auf meinen Klang kommt all herbei, Und preiset Gott mit Meister Hansen Frey.

München, Apostelglocke in der St. Michaelskirche.

1585. Hoc Signum Crucis Erit in Cœlo. — Dicite in nationibus: Regnavit a Signo Deus. — Hans Frey nahm mich Schlecht Metall, Und macht aus mir einen englischen Schall.

München, Agnus Dei-Glocke in der St. Michaelskirche.[2])

1588. Mein Anfang vnd Ent
sbet alles in Gottes Hend.

Teichweiden in Thüringen. 1682 Gehren in Thüringen.[3])

1590.

Ich ruf euch alle durch meinen Klanck.
Der Geist euch trost durch sein Gsanck
Bis das ir komet in Himel hinnein
Dohe ewiger Sabat undt Freud wird sein.

Wormstädt in Thüringen.

[1]) Freundliche Mitteilung von P. Wikterp, Kapuziner-Ordenspriester in Muffenhausen bei Mindelheim in Bayern.

[2]) Näheres hierüber in einem Artikel des ehemaligen Subdiakons der St. Michaels-Hofkirche, Otto Caries, im Pastoralblatt für die Erzdiözese München-Freising 1862.

[3]) Dr. H. Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896. S. 44.

1592. In Reinstädt hang ich
Meinen Klanck gebe ich
Allen Christen ruffe ich
Melchior Moeringk gos mich.

Reinstädt in Thüringen.

1595. Mein Stimm thut brummen
Sollst fleißig zu der Kirchen kummen.
Gegossen von Georg Hauser.

Feldkirch in Vorarlberg.

1595.

En ego mandato mihi munere sedulo fungor,
Hoc tam sublimi clangere iussa loco.
Silicet humano veniant ut sanguine creti,
Auditum Christi clangere verba sono.
Tempora discerno, sua votaque solvere Christo
Illius admoneo fune petitio gregem.
Adde tamen vires Deus, antego prorsus ianne
Aes fuero populi ductores ipse tui.
Joh. Fett conf. A. D. 1595. Meister Hanß Berge von Eschwege goß mich.
Soli Deo gloria.

Betglocke in Wetter bei Marburg a. d. Lahn.

1596. ✠ wolff goller hat mich gossen
durch das fueier bin ich geflossen.

Braunschweig (St. Martinskirche).

1596. ✠ ich rof die christen bei die handt
gottes nordt zo leren
und ein basun bin ich genant
van sunden zu bekeren
im für bin ich geflossen
gan van trier[1]) hat mi gegossen.

Koffern bei Glimbach, Rheinprovinz.

1599. Im Namen Jesu Christi floß ich
Paulus Zimmermann in Mainz
goß mich Anno 1599.

Berod, Kreis Westerburg.[2])

1601. ✠ eine klingende schelle beire ich
die lebendigen de rope ich
die doden beklage ick
dervik slüter heft mi gegathen.

Lünern, Kreis Hamm.

[1]) Böckeler a. a. O. S. 21, 29 fl.

[2]) Lotz a. a. O. S. 25. Derselbe Meister goß 1605 eine Glocke für Montabaur.



1601.

Melchior Moeringk goß mich,
Zur Versammlung der Christen rufe ich,
Das sie mit Herzen, Sinne und Mund
Gott loben und preisen zu aller stund.

Neumark in Thüringen.[1])

1604.

Im Jahre 1604 wurde das „Vesperglöggli,“ welches in dem „Bättgloggenthürnli“ des Großmünsters in Zürich hing, umgegossen und erhielt folgende Inschrift:

Ist Neuw gegossen im 1604. Jahr.
Bauherr Herr Hans Jacob Fries war.
Da war ich 106 Jahr alt,
Verlohr mein Thon durch einen Spalt.
Peter der Alt und Peter der Jung
Die Füeßli gossen mich wieder um.

Die alte lateinische Inschrift von 1498 wurde beibehalten. An drei Stellen waren ein Cherub und etliche Salbeiblätter ausgeprägt. Gewicht 5,56 Ztr.

1605.

Laudate Dominum in cymbalis benesonantibus:
Laudate eum in cymbalis jubilationis:
Omnis spiritus laudet Dominum.
Maria heis ich, zu Gottes Ehre braucht man mich.
Paulus Zimmermann von Meintz goß mich anno 1605.

Stadtpfarrkirche in Montabaur.[2]) Gewicht der Glocke: 26 Ztr. Durchmesser: 1,40 m. Ton: f.

1605.

Zelo fvsa bono campanis consono priscis,
Lvx postqvam tenebras exvperasset atras.
Fvlgvra non frango nec plango morte peremptos;
Aes ego viventes ad pia sacra vocans.

Taufglocke in Schaffhausen.[3]) Die in lateinischen Majuskeln an der Krone aufgegossene Inschrift hat verfaßt Johannes Jezler.[4])

[1]) Dr. H. Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896. S. 46.

[2]) Gregorius-Blatt 1905, S. 111 ff. Musica sacra 1905, S. 100. — Vergl. 1668.

[3]) Die Münsterglocken zu Schaffhausen a. a. O. S. 8. Bader a. a. O. S. 114. Vergl. 1486.

[4]) Geboren 1543, Vorsteher der lateinischen Schule, wurde 1600 Pfarrer am Spital, 1614 Antistes und starb 1622. Die Übersetzung der Inschrift lautet: Aus gutem Eifer gegossen, stimme ich mit den alten Glocken zusammen, nachdem das Licht die schwarze Finsternis überwunden hat. Die Blitze breche ich nicht und beklage nicht die vom Tode Dahingerafften. Erz bin ich, das die Lebenden zum Gottesdienste ruft. Ton der Glocke: cis. Höhe mit Krone: 1,43 m. Durchmesser 1,38 m. Umfang des unteren Randes: 4,33 m. Gewicht: 30,90 Ztr. Gegossen von Joh. Heinr. Lamprecht zu Schaffhausen, gestorben 1618. Umgegossen 1898 von H. Rüetschi in Aarau. Otte a. a. O. S. 128 hat die Inschrift der alten Glocke unvollständig und nicht getreu wiedergegeben. Vergl. 1872.

1606. Zu Gottes Lob und Ehr braucht man mich so rundt,
Valentin Algeier in Ulm goß mich zu guter stundt.

Kaisheim bei Donauwörth.

1611.

Divorum vanis seruiui cultibus olim,
Scilicet sic voluit coeca superstitio.
At nunc, Christe, tuo seruire vnius honori,
Vera fides, pietas, religioque iubent.
An. M.DC.XI.

Große Glocke im Münster St. Vinzenz in Bern. Gegossen: 1611. Gewicht: 232 Ztr. Durchmesser: 2,40 m. Höhe: 1,84 m. Köppelgewicht: 7,30 Ztr.[1])

1613. Wan ich gehe an einen Bordt,[2])
so ist Aufruhr, Brand oder Mordt;
aber auf Handgiftes Tach,[3])
so ist an beide Bordt mein Schlag.

Ehemalige Brandglocke der Marienkirche in Osnabrück.

[1]) Krünitz, Encyklopädie Bd. XIX, S. 98. Otte a. a. O. S. 128.

[2]) Wenn der Klöppel bei schwachem Anziehen des Glockenseiles wiederholt nur an einer Seite der Glocke anschlägt.

[3]) Der Tag, an dem zu Weihnachten die Trinkgelder ausgezahlt wurden. — Das unterschiedliche Läuten derselben Glocke hatte also jedesmal eine andere Bedeutung. — Auf einer Glocke der Stadtkirche zu Marburg ist man beflissen gewesen, alle nur denkbaren Zwecke, denen dieselbe dient, in folgenden Reimen humoristisch zu spezialisieren:

So lang ich sitze, bin ich stumm,
Doch schwing' ich mich im Thurm herum
Und werf mein Zungen hin und her,
So ruf' ich dich zu Gottes Ehr',
Zur Predigt, Orgel und Gesang.
Den Dieb ruf' ich zum Galgenstrang,
Den Wittwen bring ich Traurigkeit,
Dem Brautpaar bring ich frohe Zeit,
Auch des creïrten Doktors Ruhm
Verkünd' ich in der Stadt herum.
Zu Märkten, Schlachten und zu Brand
Ruf' ich die ganze Stadt zu Hand.
Was man verliest bei meinem Schall,
Ein jeder Bürger wissen soll.

1617. Zu Gottes Er hat mich gegossen Meister Bartholomä Wengle von München onverdrossen im J. MDCXVII.

Gewicht: 60 Ztr. Ton: cis. München, Frauenglocke in der Frauenkirche.[1])

1617. Vox ego Bennonis creperum Jovis arceo fulmen, et placo cœlum ne sata grando necet, pello striges, cogo populos ad numinis aras quas colerem, si non vox sine mente forem.

Bennos Stimme entfern' ich des Himmels schaurige Blitze, Bändige Hagel und Sturm, daß sie nicht tödten die Saat. Zauber vertreib' ich, die Gläubigen ruf' ich zu Gottes Altären. Beten würd' ich dort selbst, hätt' ich zur Stimme Verstand. — Gewicht: 40 Ztr. Ton: d. Gegossen von Bartholomae Wengle. München, Bennoglocke in der Frauenkirche.[2])

1617. Jesus Nazarenus Rex Judæorum.[3]) Aus dem Feuer bin ich geflossen, von Hans Braun in Ulm ward ich gegossen.

Anno 1617.

Wappen des Abtes Michael mit den Buchstaben: M. A. R. — Ton: des. — Roggenburg, Bistum Augsburg, Stiftskirche der ehemaligen Prämonstratenserabtei Roggenburg.[4])

Otte a. a. O. S. 130. — Vergl. Daheim 1883. Beilage zu Nr. 27. — Diese Verse werden manchen Leser an den bekannten Spruch erinnern: An die große Glocke hängen! Es gibt wohl recht viele, die diese Redensart nicht schon gehört oder gebraucht hätten; doch nur sehr wenigen dürfte etwas über die Entstehung derselben bekannt sein. Die genannte Redensart kam in Umlauf, als der siegreiche und mächtige König Zygmunt (Sigismund I.) von Polen (1506—1543), der für Förderung des Ackerbaues und der Gewerbe, sowie der Wissenschaften sehr viel in seinem Lande getan hat, in dem über der Sakristei des Krakauer Schlosses befindlichen Turme eine sehr große Glocke aufhängen ließ. Dieselbe war so schwer, daß acht kräftige Männer nötig waren, um sie in Bewegung zu setzen. Da die Glocke nur bei äußerst wichtigen Anlässen geläutet wurde, so hörte man in Krakau bald bei irgend einem Lärmmacher und Wichtigtuer die Rede: „Er will es an die große Glocke hängen." Von Krakau aus fand dieser Ausdruck in kurzer Zeit die weiteste Verbreitung. Gregorius-Blatt 1882, S. 22.

[1]) Vergleiche 1490.

[2]) Vergleiche 1490.

[3]) Vergleiche 1479, 1512.

[4]) Gütige Mitteilung von P. Wikterp, Kapuziner-Ordenspriester in Muffenhausen bei Mindelheim in Bayern.

1624. ✠ Verleihe uns freden gnediglich herr gott zu unsern zeiten. Gegossen von B. Hemont und N. Gomon.

Braunschweig (St. Martinskirche).

1628.

Divum sacra meum sibi poscit Helena fragorem,
Fulgida quo stygius deserat astra fragor.
Franz Brulet me fecit 1628.

Große Glocke im Dom in Trier. Gewicht: 146 Ztr. Durchmesser: 2,38 m.

1631. ✠ patricius ioannes heischen ich
zu den dienst gottes leuden ich
die doden beclagen ich
hagel blitz donner verdreibe ich
claudius michelin und hans vaillant gheust mich.

Eitorf.

1631. ✠ martin heischen ich
zum ambt der h. messe leuden ich
ihr sunder bettet euch
so gibt euch gott sein ewich reich.

Eitorf.

1631. ✠ petrus heischen ich
das heupt der kirchen bin ich
gottes ehr befurdert ich
aller ketzer pfall betrubt mich.

Eitorf.

1632. Gottes Wort und Luthers Lehr
vergehen nun und nimmer mehr.

Göschwitz in Thüringen. 1718 Jenalöbnitz in Thüringen.[1])

1633. ✠ solvit in hoc dono pia plebs
sua vota patrono.

Soest (St. Patroklus).

1633.

✠ regina cœli ora pro nobis anno 1633. als geworden pastor behrendt hier do sein wir beiden gehangen. der höchste gebe dem leser und ihme barmhertzigkeit auch allen menschen die ewige freud und selikeit. f. ioannes paris[2]) frater laicus minoris observantiæ s. francisci me fecit.

Rhynern, Kreis Hamm.

[1]) Dr. H. Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896. S. 44.

[2]) Otte a. a. O. S. 205. — Böckeler a. a. O. S. 64. — Gregorius-Blatt 1905, S. 135.



1634. ✠ Gott ist unsere Zuversicht und Stärke eine Hülfe in großen Nöthen die uns betroffen haben, der Herr Zebaoth ist mit uns, der Gott Jacobs ist unser Schutz in diesen noch währenden betrübten Kriegszeiten da diese Glocke zum Gebrauch des wahren Gottesdienstes (Ps. 46) christlicher Ceremonien gegossen wurde in Braunschweig.

Braunschweig (St. Magnus). Gegossen von J. Janken und L. Siegfried.

1634. Laudo deum verum, plebem voco, congrego clerum
Luctus doque tonum lætitiæque sonum.
Nikolaikirche in Leipzig.

1638. En campana sonans, nunquam denuncio vana;
Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum.
Roda in Thüringen.[1])

1640. ✠ Esai 2. cap. Kompt last uns zum Hause des Herren gehen daß er uns lere seine Wege und wir wandeln auff seinen steigen.

Gegossen von Claude Lamirale,[2]) A. Paris.[3]) Lippstadt (St. Jakob).

1640. ✠ cantabo domino canticum novum laudes ipsi sonabo.

Gegossen von Claude Lamirale, Antonius Paris. Lippstadt (Marienkirche).

1640. ✠ ad majorem dei gloriam et reipublicæ utilitatem campana hæc reparata est.

Gegossen von Claude Lamirale, Antonius Paris. Lippstadt (Marienkirche).

1643.

Mein Schall thut kund der Städte Noth,
Herr Gott behüt für Mord und Todt.
Sturmglocke in Straßburg.[4])

1648. ✠ Salvet Christus, Bonifacius et Benedictus,
Simplicius, Faustinus, Processus, Martinianus.
Destrue tonitrua, tu fulgura stella Maria,
Cum sancto Sturmi quoties pulsatur Hosanna.
Quem annis bis duo millenis quinque triginta,
De Merlaw Primas me primum fecerat Abbas,
Me fissam a Gravenegg Baro isthac mole restaurat,
Quadraginta octo sexcentis millibus annis.

Fulda. Diese alte Osanna-Glocke[1]) ist geschmolzen in der Mitternachtstunde vom 4. zum 5. Juni 1905 bei dem schrecklichen Turmbrande des Domes.

1648.

In Gottes Namen bin ich geflossen,
Otto Strufe hat mich gegossen.
Reliquis quinque sororibus ad complendam istarum harmoniam Dei gratia adjuncta.[2])

Finkenwärder.

1650.

Gott zu dienen und ehren bin ich Maria genannt,
236 jahr von mir gegeben meinen Klangk
weiln der rechte Thon endlich bey mir abgekommen,
hab ich denselben mit dem Teutschen Frieden wiederbekommen
bei Herrn Wilhelm Schefern pastoren,
Johan Wilhelm Langenbachen, Trier. Schulthesen,
Johan Hot und Adam Bäckern beide Burgermeister
durch M. Antonius Paris Lotharingum. Anno 1650.

Camberg, Kreis Limburg.[3])

1650.

Dicata sum anno jubilæi 1650 magnæ Dei matri, virginum virgini in cœlos gloriosissime assumptæ sacra. Mit der Hilfe Gottes bin ich durch das Feuer geflossen Simon Urndorfer von Steir hat mich gossen.

Durchmesser 1,16 m. Zwettl, Diözese St. Pölten.[4])

---

[1]) Diese Glocke ist später umgegossen worden.
[2]) Otte a. a. O. S. 200.
[3]) Otte a. a. O. S. 205.
[4]) Vergl. 1261. Die Sturmglocke zu Pontoise trägt die Inschrift: Unda, unda, unda, unda, unda, unda, unda, accurrite cives.

[1]) Gregorius-Blatt. Düsseldorf 1905. S. 135. 1898, S. 6. Krünitz, Encyklopädie Bd. XIX, S. 103. Der Dom zu Fulda. Eine kurze Darstellung seiner Geschichte, Bauart und Merkwürdigkeiten. Fulda 1855. S. 51.
[2]) Den anderen fünf Schwestern zur Vervollständigung des Wohlklanges derselben durch die Gnade Gottes beigesellt.
[3]) Gregorius-Blatt. Düsseldorf 1905. S. 135.
[4]) Fahrngruber a. a. O. S. 239.



1652. ✠ jesus maria heissen ich
der gemeinden zu echtz dienen ich
zum gottesdienst läuten ich
frantz van trier[1]) goss mich.

Echz bei Düren, Rheinprovinz.

1653. Aus dem Feuer floß ich,
Leonhard Ernst in Memmingen[2])
goß mich 1653.

Ton: b. — Erkheim in Bayern.

1654.

✠ MarIa DICor sIne Labe genIta.[3])
M . ANTONIUS PARIS ME FECIT.[4])

Hadamar, Kreis Limburg.

1655. ✠ corpore consto novo nunc ter rediviva per ignem ter pulsata voco ter gabrielis ave.

Erwitte.

1655. ✠ in honorem jesu christi salvatoris unici laudetur sancta trinitas unna.

Lippstadt (St. Jakobskirche).

1656. ✠ Lobet den Herrn in seinem Heiligthum lobet ihn in der Veste seiner Macht. Alles was Odem hat lobe den Herrn. Ps. 150. — Gegossen von Ludolf Siegfried.[5])

Braunschweig (St. Katharina).

1656. ✠ Jauchzet dem Herrn alle Welt und dienet dem Herrn mit Freuden. Kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken. Ps. 100. — Gegossen von Ludolf Siegfriedt.

Braunschweig (St. Katharina).

1658. Nos cum prole pia,
benedicat virgo Maria.
Balthasar Heroldt Vienne me
fecit 1658.

Durchmesser 1,03 m. Hürm, Diözese St. Pölten.

[1]) Böckeler a. a. O. S. 23, 35 ff.

[2]) Vergleiche 1753.

[3]) „Ich heiße Maria, die ohne Sünde Empfangene." Demnach ist diese Immakulata-Glocke gerade 200 Jahre vor der feierlichen Dogmatisierung der unbefleckten Empfängnis Mariä gegossen worden. Flieg. Blätter für kathol. Kirchenmusik. Regensburg 1905. S. 23 ff. — W. Lotz a. a. O. S. 205. — J. Wagner, die Regentenfamilie von Nassau-Hadamar, I. Bd., Wien 1863, S. 79, Anmerkung 2.

[4]) Otte a. a. O. S. 205.

[5]) Otte a. a. O. S. 210.

1660. Eine Glocke des Dorfes Weddel bei Braunschweig trägt die merkwürdige Inschrift:

Gott gieb Fried, Brod, Gesundheit Weddel,
denn dein Nahm ist loblich und edel.[1])

1665. Sub tuum præsidium confugimus
S. Dei Genitrix.

Wappen des Abtes Franz Doser mit den Buchstaben F. A. R. — Ton: c. — Roggenburg, Bistum Augsburg, Stiftskirche der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei Roggenburg.[2])

1665. Gott gieb wen man schlaegt an
die Glock,
das sie uns zu der Buße lock.

Weißen in Thüringen. — 1685 Partschefeld in Thüringen.

1668.

Am Mantelkragen: Ex Prioris Anni MDCLXVII Die XIV Decembris Incendio Vetus Opus Destructum Deo favente Carolo Casparo Archipræsule Nostro Suffragante et Populo Benigne Opitulante Refusum Anno MDCLXVIII. (Das durch Feuer am 14. Dezember des vorigen Jahres 1667 zerstörte alte Werk ist mit der Gnade Gottes, mit Unterstützung unseres Erzbischofs Karl Kaspar und der wohlwollenden Beihilfe des Volkes aufs neue gegossen worden im Jahre 1668.) Am Schlagringe: Georg Schelchshorn[3]) von Regensburg hat mich gegossen | Aus dem Feuer bin ich geflossen. Oben auf der Platte: S. Petre ora pro nobis. Auf der Mantelfläche befindet sich das Stadtwappen mit den Buchstaben: W. M. —

Stadtpfarrkirche in Montabaur.[4]) Gewicht der Glocke: 61,12 Ztr. Durchmesser: 1,65 m. Ton: des.

1670. ✠ Johannes de la Paix von Arnsberg[5]) hat mich gegossen
durch das Feuer bin ich geflossen.

Flierich, Kreis Hamm.

[1]) Die Denkmalpflege. Berlin 1901. III. Jahrgang, Nr. 15, S. 116.

[2]) Gütige Mitteilung von P. Wikterp, Kapuziner-Ordenspriester in Muffenhausen bei Mindelheim in Bayern.

[3]) Über diesen Meister berichtet die Musica sacra 1903, S. 22, 30 ff.

[4]) Siehe Musica sacra 1900, S. 86. 1903, S. 53 ff. 1905, S. 100 ff. — Bergl. 1605.

[5]) Otte a. a. O. S. 205.

1672. Gleichwie die Glocken fein zusammen stimmen, also soll auch unser Leben mit Gottes Wort übereinstimmen und eine feine Harmoniam mit demselben machen. Qui per campanarum pulsum excitare se non patiuntur ad peragenda sacra, mulis et equis sunt stolidiores.

Kreischa bei Dippoldiswalde.[1])

1674.

Ad Sacra Summa Voco, Generalia Funera Plango, Horas Designo Nocturnas Atque Diurnas.[2]) MDCLXXIV Refusa Est A Jacob Wentzel.

Liebfrauenkirche in Halle a. d. Saale.

1674. Wenn ich thoene
Thu tich mit Gott versoehne.

Oberpreilipp in Thüringen.

1680. Sancta Maria ora pro nobis. — Gegossen von G. de la Paix.

Liesborn bei Lippstadt.

1680. Arceat alma trias vim belli, fulminis, ignis.

Oberpreilipp in Thüringen.

1680. In Thomæ laude resono bim bom sine fraude.

Thomas-Glocke (Great Tom) in der Christchurch in Oxford, Gewicht 146 Ztr., Höhe 2,119 m, Schlagdicke 0,16 m, befand sich ursprünglich in der Abtei Oseney und kam erst 1545 an ihren jetzigen Bestimmungsort. Nachdem sie zweimal gesprungen war, wurde sie zuletzt 1680 auf Kosten des Bischofs von Oxford umgegossen.

1687. Zu Gottes Wort ich ruff die Leuth,
Der heilge Geist das Herz bereit.

Hohenfelden in Thüringen.

1688. ✠ salvator mundi salva nos, vivos imploro, mortuos deploro, deum adoro . sancta regina romanæ orthodoxæ ecclesiæ rienensis patrona. — Gegossen von G. de la Paix.

Rhynern, Kreis Hamm.

1690. Campanæ pulsus vacuus ne comprecor imis
Cordi auditorum, Christe benigne, sonet.

Heilingen in Thüringen.

1693. ✠ laudate dominum in cimbalis benesonantibus ps. 150. petrus a trier [1]) me fecit s. laurentius a. s. a. g.

München-Gladbach.

1696. Ecce crucem ✠ Domini, fugite partes adversæ. Anno 1696. Maria optimam partem elegit. Luc. 10. Vicit Leo de tribu Juda, radix David allel., allel.

In einem Medaillon der Name des Gießers: Johannes Rosler. — Bilder: Kreuzigungsgruppe, St. Maria, St. Johannes, St. Joseph. — Ton: es. Gewicht 28 Ztr. — Ichenhausen, Bistum Augsburg.[2])

1696. ✠ Reverendiss . et ampliss . Dom . Dom . Christophorus præsul Hippolitsis fundi fecit anno 1696. - Zu - Gottes - Ehre - leit - man - mich - die - Lebende - beruef - ich - verstorbene - die - beweine - ich - Math. Prininger[3]) g. m. in Krembs 1696.

Durchmesser 1,89 m. St. Pölten, große Domglocke Immakulata.

1697. Mir gilt nicht Weyh noch Tauf,
ein antichristisch Zeichen,
Doch soll mein heller Klang zum Gottesdienst gereichen.
Gott laß mich allezeit zu seiner Ehre schallen
Und ja nicht wiederum in alten Mißbrauch fallen,
Bis daß der Tag des Herrn erscheinet zum Gericht,
Und mit dem letzten Knall die Welt in Stücken bricht.

Frauenkirche in Jüterbogk.[4])

---

1) Otte a. a. O. S. 128.

2) „Ich ruff an hohen Fest- und Bußtag die Gemein
Und leute mit zu Grab wann große Leichen seyn
Auch rührt ein Hammer mich und zeigt mit seinem Schlag
Die Stunden an sowohl bey Nacht als an dem Tag."

1) Böckeler a. a. O. S. 34 ff.

2) Gütige Mitteilung von P. Wikterp, Kapuziner-Ordenspriester in Mussenhausen, Bayern.

3) Von diesem Meister berichtet das Sterbebuch in Krembs, daß Mathias Prininger „bürgerl. Stuckh- und Glockengießer mit dem Großen Gleit in St. Veits Pfarrfreythof begraben worden — 66 J. alt, am 24. Juni 1718." — Sein „Meisterstuckh" ist jedenfalls die 8624 kg schwere oberösterr. Glockenkönigin im „Angstturme" des Stiftes St. Florian, 1717, Durchmesser: 2,37 m, Ton: f, Gesamtkosten 13000 fl. — Fahrngruber a. a. O. S. 158, 249.

4) Otte a. a. O. S. 127. Diese Glocke ist am Friedensfeste 1871 gesprungen und wurde 1872 umgegossen. Siehe 1872.



1702. Campanam . hanc . anno . domini . M.CCCC.XLIV . primo . fusam . ætatis . modernæ . pulso(u) . confractam . Johannes . Hugo . d. g. archiepiscopus . Trevir . princeps . elector . eps. ‖ Spir. prep. Weis . admin. Prum . perp. ære . nova . refundi . et gloriosæ . Mariæ . nomine . enusis . vocari . voluit . anno . domini 1702.

Wallfahrtskirche in Bornhofen am Rhein, Kreis St. Goarshausen.[1])

1703. Die schlafenden weck ich,
die Sunder schreck ich,
die dotten bewein ich,
das jungsten gericht erinre ich.
In gottes namen flos ich,
Dilman Schmid von Aslar gos mich.

Evangel. Stadtkirche in Friedberg in der Wetterau (Hessen). Elfuhrglocke. Gewicht: 18 Ztr.

1705. S. Floriane, ab incendiis nos protege. Math. Brininger in Krembs a. 1705 goß mich.

Durchmesser 0,79 m. Zeiselmauer, Diözese St. Pölten.[2])

1705. Quærite, dum resono, Christi pia tecta frequentes,
Fundite vota doni, sic ero sacra deo.

Poeßneck in Thüringen.[3])

1709. ✠ Deo deiparæ et s. petro ecclesiæ patrono laudem vesperæ et mane et meridie annuntiabo. Ps. 54. — Gegossen von Joh. Peter Edel.

Uerdingen.

1709. ✠ Deo divæ catharinæ et justitiæ dedicata . justitia et pax osculatæ sunt. Ps. 84. — Gegossen von Joh. Peter Edel.[4])

Uerdingen.

1711. Gott allein die Ehr ich gebe,
Wenn ich meine Stimm erhebe.

Großhettstedt in Thüringen.

1711.

Für den St. Stephansdom in Wien hat Kaiser Joseph I. am 21. Juli 1711 von dem Stückgießer Joh. Aichhammer aus vielen von den Türken bei verschiedenen Gelegenheiten, namentlich bei dem Entsatze der Stadt Wien im Jahre 1683 eroberten Kanonen eine Glocke gießen, von Franz Ferd. Freiherrn von Rumel, dem letzten Fürstbischof von Wien, am 15. Dezember feierlich zu Ehren der unbefleckten Empfängnis weihen und dann auf den 139 m hohen, im Jahre 1433 von Anton Pilgram vollendeten Stephansturm[1]) bringen lassen. Nach dem Zeugnisse des P. Reifenstuhl, der die Glockenpredigt hielt, beträgt das Gewicht dieser Riesenglocke 324,31 Zentner (nach anderen Angaben 198 Meterzentner). Der Klöppel wiegt 15,70 Zentner. Der Durchmesser hat eine Länge von 3,16 m. Der Helm, an welchem die Glocke hängt, wiegt 64 Zentner. Das Eisenwerk, mit welchem der Koloß am Joche befestigt ist, hat ein Gewicht von 82 Zentnern. Zum Läuten dieses ehernen Herolds sind zwölf Männer notwendig. Dieses geschah zum ersten Male als Kaiser Karl VI. im Jahre 1712 am 27. Januar von der Krönung nach Wien zurückkehrte und seinen Einzug in den St. Stephansdom hielt. Unter dem Reliefbildnis der heiligen Jungfrau Maria steht folgende Inschrift: Deiparæ sine originali labe conceptæ, Josephi Dei in terris Nutricii, Leopoldi Divi Marchionis, Triadis Austriæ tutelaris, sanctissimis maximisq. nominibus victricem tempestatum fulminumque machinam solemni ritu insignivit, sacravit Francisc. Ferdinand. ex Baron. de Rumel S. R. J. Princeps Episc. Viennens. Unter dem Reliefbildnis des hl. Joseph ist zu lesen: Josephus Rom. Imp. semper Aug. aream hanc molem munificentiæ suæ magnitudine haud indignam, ut ob tot tantasqu. victorias ad gratias numini secum agendas subjectos populos grandi sonitu excitaret, fieri Albertinæq. turris ad singulare decus istuc attolli jussit. — Seit Ende des Jahres 1877 ist diese Riesen-

[1]) Das neben der Kirche stehende Franziskanerkloster wurde im Jahre 1813 von dem Fürsten Friedrich Wilhelm von Nassau aufgehoben und die Glocke der kathol. Gemeinde in Wiesbaden geschenkt. In der dortigen St. Bonifatiuskirche hängt sie heute noch als zweite Glocke im Turme. — Vergl. 1444, 1440, 1430.

[2]) Fahrngruber a. a. O. S. 235.

[3]) Bergner a. a. O. S. 47.

[4]) Glockengießer in Straßburg. Derselbe lieferte 1707 eine Glocke für St. Severin in Köln.

[1]) Dieser Turm führt auch den Namen turris Albertina. Krünitz, Encyklopädie XIX, S. 96.



glocke zum Schweigen verurteilt,[1]) weil beim Läuten die Turmpyramide in ein Schwanken von 15 bis 20 Zentimetern gerät.

1712. ✠ Hæc in summi numinis gloriam et hujus ecclesiæ usum est restituta.
Lippstadt (St. Nikolaus).

1715. Durch das Feuer bin ich geflossen Godfrit Finckelmeyer hat mich gegossen anno 1715.
Pfarrkirche in Kempen im Regierungsbezirk Düsseldorf.[2])

1716.

Im Jahre 1716 wurde das „Vesperglöggli," welches in dem „Bättgloggenthürnli" zu Zürich hing, abermals umgegossen und erhielt folgende Inschriften (oben an dem Mantelkragen in einem Hexameter):

IPSA EXPERS MENTIS PIA SUADEO VOTA PRECESQUE.[3])

Auf der Wandung steht geschrieben:

CAMPANAM HANC FISSURA LAESAM DE INTEGRO FUNDI CURAVIT JOH: CASPARUS HOFMEISTERUS COLLEGII CAROLINI PRAEPOSITUS.[4])

Dieser Inschrift gegenüber liest man in einem ovalen Schilde auf der Glocke: Moritz Füesli goß mich zu Zürich 1716.[5])

1716. Zur Kirch und Schul bereite dich, Sobaldt du hoerest klingen mich.
Magdala in Thüringen.

1718. Vor Pabstes Lehr, Abgötterei behüt uns Herr und mach uns frei.
Neustadt in Sachsen.[6])

1719. Sancte Dominice virtute pietatis rosarii assiste nobis.
Bilder der sel. Gottesmutter und des heil. Dominikus. — Gewicht: 36 Ztr. Ton: d. — Gegossen von Theodor Ernst in Ulm. Ehemalige Dominikanerkirche, jetzige Pfarrkirche in Obermedlingen in Bayern. Das Geläute besteht aus den Tönen: d, f, a.

1721. Benedicta sit sancta Trinitas, Pater et Filius et Spiritus sanctus Amen. P. Alexander Maugg O. S. Sp. Vicarius zu Erkhaimb. Anno Dom. 1721. Sigismund Magister H. W. — Aus Feuer und Flammen bin ich geflossen, durch Nikolaus und Alexander Arnoldt — Beede Gebrieder von Dinkelspihll — bin ich geflossen. Anno 1721.
Ton: es. — Gewicht: 26 Ztr. — Erkheim in Bayern. Das Geläute besteht aus den Tönen: es, g, b, es.[1])

1721.

SoLVe Deo grates qVotIes CaMpana LeVatVr,
Mens pVLsV, CorDIs se sVpra astra LeVet.

Eine Glocke der Domkirche St. Johannes in Breslau. Gegossen 1721 von Joh. Jak. Krumpfer. Gewicht: 113 Ztr. Klöppelgewicht: 3,24 Ztr.[2])

1721. Per Signum Crucis de Inimicis Nostris Libera Nos Deus Noster. Adam Moser und Michael Finkler, Beede Hailigpfleger zu Erkhaimb. Anno 1721.
Ton: g. — Erkheim in Bayern.

1722. St. Joseph ist mein Nahmen, Gutthaten trvgen mich zvsamen.
Auf der Flanke das Bild des heiligen Petrus.[3]) — Limburg a. d. Lahn eine der vier kleinen Domglocken.

1722. O heilige Dreifaltigkeit Wir loben dich in Ewigkeit.
Rodias in Thüringen.[4])

1722. Höchster schicke deinen Segen,
auf die, so gesorgt für mich,
daß sie gehn auf deinen Wegen,
weil sie sehr bemühet sich,

[1]) Gregorius-Blatt 1877, Nr. 6, Seite 46. Bader a. a. O. S. 95, 125, 131, 157, 161.

[2]) Die Glocke hat einen Durchmesser von 1,86 m und eine Höhe von 1,42 m. Auf der Flanke ist das Kempener und Kölner Wappen angebracht. Das Geläute besteht aus den Tönen: b, des, es, f.

[3]) Ich selbst ohne Seele rede die frommen Gelübde und Bitten.

[4]) Diese durch einen Spalt beschädigte Glocke ließ Joh. Kaspar Hofmeister, Propst des Kollegium Karolinum, von neuem gießen.

[5]) Vergl. 1604.

[6]) Otte a. a. O. S. 125.

[1]) Gefällige Mitteilung von P. Wikterp, Kapuziner-Ordenspriester in Mussenhausen, Bayern.

[2]) Krünitz, Encyklopädie. Bd. XIX, S. 98.

[3]) Musica sacra. Regensburg 1901, S. 134.

[4]) Dr. H. Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896, S. 44.



daß ich glücklich bin gegossen,
mache sie zu Hausgenossen
deines Reiches zu der Zeit,
wann angeht die Ewigkeit.

Schönebeck, Kreis Niederbarnim.[1])

1722.

Finem usumque campanarum sequentes comprehendunt versus:
Laudo deum verum, clerum voco, convoco plebem,
Errantes revoco, fleo funera, festa decoro,
Ad res divinas cunctis pia classica canto.

Etzin im Havellande.[2])

1722.

Trotz der Neider Streit und Possen,
Mein Klang rühmt den, der mich gegossen.

Hegermühle in der Mark.[3])

1723. fVsor appeLLatUr DerCkIVs MeInVngæ habItans.

Diese Inschrift steht am Mantelkragen. Auf der Flanke ist zu lesen:

Ich rufe dahin wo man lehret ohne Trennen
In einem drei, in dreien eins bekennen
Kommt lernet doch vom Vatter Sohn und Geist
Daß er ein Gott in drei Personen heißt.

Schloßkirche in Meiningen. Ton: b. Durchmesser: 0,82 m.[4])

1723. Wenn mein Schall durch deine lueffte dringt,
So schaffe, das bei dir des höchsten lob erklingt.

Jena.

1724. DIr rohen sVnter rVffe ICh hIher thV bVss bekere DICh.

Dreißigacker in Sachsen-Meiningen.

1726. Ecce crucem Domini; fugite partes adversæ, vicit leo de tribu Juda, radix David. — Zu Gottes Ehr bin ich geflossen, Ferd. Drackh[5]) in Kremps hat mich gegossen. a. 1726.

Durchmesser 1,61 m, Höhe 1,23 m. Ybbs, Diözese St. Pölten.

[1]) Otte a. a. O. S. 126.
[2]) Otte a. a. O. S. 128.
[3]) Otte a. a. O. S. 135.
[4]) Dr. H. Bergner, die Glocken des Herzogtums Sachsen-Meiningen. Hildburghausen 1899. S. 35.
[5]) Ferd. Drackh, Sohn des Leonhard Drackh, gewesten Sensenschmiedes zu Micheldorf, ehelichte als bürgerl. Stuckh- und Glockengießer 1726 die Anna M. Theresia Wätzger, Hammerschmiedstochter in Rehberg, starb 1753 („dermaliger Spitäler") und wurde zu St. Antoni (Weinzierl) begraben. Sein Hauptwerk in der Stiftskirche der Zisterzienser-Abtei Zwettl. Fahrngruber a. a. O. S. 249, 239 ff., 231 ff.

1728. In honorem sanctæ crucis exaltatæ me fundi curavit ven. communitas civitatis Offenburgensis ex elemosinis Christi fidelium anno 1728.[1])

Der untere Rand trägt die Inschrift: Johann Baptist Allgaier hat gossen mich.[2])

Offenburg in Baden (Kreuzglocke).

1729.

Die Dreifaltigkeitskirche in Landau besitzt eine Glocke mit einer äußerst umfangreichen Inschrift. Erwähnt sei davon nur die obere Umschrift: Me faciebant Hem. Lud. Gosmann et Christoph Zimmermann cives Landau 1729. — Während hier Grosmann und Zimmermann als Gießer in Geschäftsverbindung zu stehen scheinen, nennen die zwei weiteren, gleichzeitig für diese Kirche hergestellten Glocken als Gießer nur Gosmann. Die drei Glocken trugen außer der lateinischen Inschrift, welche die Stifter, Gießer, das Stiftungsjahr u. s. w. nennt, noch je eine deutsche Inschrift, die interessant genug sind, hier wiedergegeben zu werden. Die erste sagt: Ich bin der große Bär, wenn man mich höret brummen, muß alles umb mich her erzittern und erstummen. — Die zweite: Ich bin die Nachtigall, wenn ich beginn zu singen, hört man den hellen Schall durch Lufft und Wolken dringen. — Die dritte: Ich bin die kleine Grill, doch kreusch ich überlaut, daß alles umb mich her begierig auf mich schaut. — Sind die lateinischen Inschriften wohl auf Anregung der Auftraggeber den Glocken angefügt worden, so glaube ich, daß die deutschen dem Gießer selbst zuzuschreiben sind, der noch ein Stückchen Poesie früherer Zeit,

[1]) Zu Ehren der heiligen Kreuz-Erhöhung ließ mich die ehrbare Gemeinde Offenburg aus freiwilligen Beiträgen der Christgläubigen gießen im Jahre 1728.
[2]) K. Walter, Die Glocken der Pfarrkirche und die drei Schutzpatrone der Stadt Offenburg. Offenburg. Druck von A. Reiff & Cie. S. 7.



die sich in anderen Inschriften alter Glockengießer einst kundgab, in sein Jahrhundert herübergenommen zu haben scheint.[1])

1730. Hilf lieber Herr und Gott, daß jeder Glockenschlag
Den sundern hie zur Buß ans Hertze schlagen mag.

Krippendorf in Thüringen.

1730.

Ich fiel und sprang als gethönet hundert Jahr
durch Derckens Guss bin ich nun wieder die ich war.
Mensch denk an deinen Fall in dieser Gnadenzeit
so fæLLst DV nICht DereInst Ins VVeh Der eVVIchkeIt.

Herpf, Herzogtum Sachsen-Meiningen.

1731. Exurgat Deus, ac fugiant inimici nostri . Nos cum prole pio benedicat virgo Maria per intercessionem ss. Leonardi et Walburgæ.

Gewicht: 21 Ztr. — Ton: f. Pfarr- und Wallfahrtskirche in Schiessen bei Roggenburg in Bayern.

1735.

Auf meinen Klang folgt Gottes Wort,
Drum säum dich nicht und eile fort.

Maina in Thüringen.

1735.

Die buß und bethglock schlag ich an,
hört Gottes Stimme jedermann.
bedenk das end, laßt eure pflicht
auf Gott und nächsten seyn gericht.
Gott gib fried in Deinem lande,
glück und heil zu allem stande.
Ist Gott mit uns, wer mag wider uns seyn.

Allermöhe bei Hamburg. Gießer: Johann Andreas Bieber in Hamburg (1694—1763).[2])

1736.

Maria werde ich genannt,
Mein Klang der kommt zu Gottes Hand,
Und Wurket aus denen Kindern Mein
Dass Sie vor Schaden bewahret seyen.
JOS. FRANTZ COLAS GLOCKENGIESSER IN LANDAV 1736 FVER DIE KATHOLISCHE GEMEINDE IN BOBENHEIM A. R. H.

Bobenheim (Rheinpfalz).

1736. Mein Klang ruf Euch zum Wort
das an diesem heilgen Ort
drum kommet recht zu hören
doch höret nicht allein
ihr müßt euch auch bestreben
Thäter des Worts zu sein
noch solchem recht zu leben
wen Jesus Wort allhier
Gnad Trost und Heil anbeut
und dem ders treulich hält
giebt ewge Seligkeit.

Gumpelstadt, Herzogtum Sachsen-Meiningen. Gegossen: 1736 von Johann Melchior Derck.[1]) Durchmesser: 1,10 m.

1737. ✠ acclamant mentes serva benedicta clientes laus divina sonat dum tuba nostra tonat.

Gegossen von Barthol. Gunder.[2]) München-Gladbach (Münsterkirche).

1739.

In cineres abiens ceu phœnix funere surgo,
Aes ex ære bonos, en mage prodo sonos.
Bertholdus vestro me restauravit honori
Petre et Paule novos suscipitote tonos.
Hie war ich durch die Hitze zerflossen,
Andreas Klein hat mich größer gossen,
Daß ich auch Petri und Pauli Ehren
Mit neu und größerem Klang sollt mehren.

Stiftskirche S.S. Petri und Pauli der Benediktinerabtei Melk a. d. Donau. Diese große Glocke mit einem Durchmesser von 2,36 m wird auch „Vesperin" genannt, weil sie hauptsächlich zur Vesper der Feste erster Klasse geläutet wird. Wegen ihrer Größe ist sie die Glockenkönigin der Diözese St. Pölten.[3]) Das 5stimmige Geläute der Abteikirche hatte einen außerordentlichen Dienst zu leisten gelegentlich der Ankunft des Papstes Pius VI. am 22. April 1782. Leider

---

[1]) Pfälzisches Museum. Monatsschrift für heimatliche Literatur, Kunst, Geschichte und Volkskunde. Kaiserslautern 1895, S. 42.

[2]) Eine im Turme der St. Severinikirche in Kirchwärder befindliche 1739 gegossene Glocke dieses Meisters stimmt hinsichtlich der Inschrift mit der Allermöher Glocke zum Teil überein.

[1]) Johann Melchior Derck, 1717—1753 in Meiningen und ebenda Herzoglicher Stückgießer, Bauinspektor und Bürgermeister.

[2]) Otte a. a. O. S. 191.

[3]) Fahrngruber a. a. O. S. 130.



mußten die ehernen Herolde auch mithelfen, in des Vaterlandes Nöten die erzwungene Huldigung zu mehren, die dem siegreichen Napoleon I. zu erweisen war, als derselbe auf achtspännigem Wagen einzog (1805 und 1809).

1740.

Mein Klang erschallt zu Gottes Ehr,
Beruft das Volk zu Christi Lehr.
Verjagt wild Wetter, Sturm und Wind,
Erschreckt das höllisch Zaubergsind.
Weckt alle zu Hilf in Brand und Krieg,
Verkündigt Fried und große Sieg.
Er führt zum Grab mit Klag und Leid,
An Ehrentagen zeigt er Freud.
Unsere Mutter Mariam,
Ruft er um Schutz und Beistand an.
Erhalt dies Land und diesen Ort,
Im Schooß der Kirch bei Gottes Wort.

Gewicht 35 Zentner. Ton: es. — Königshofen i. Grabfeld, kath. Pfarrkirche. Das Geläute besteht aus den Tönen: es, g, b, c, d, es.

1743.

Ich dien in Freud und Leyd, erwecke zum Gebeth,
Beruff zum Gottesdienst die Menschen frueh und spaet.

Riechheim in Thüringen.

1743. In virtute sanguinis incarnati et in essentia patris æterni et in virtute spiritus sancti discedite a territorio nostro spiritus maledicti in n. P. et F. et Spir. S.

Otmaring bei Friedberg in Bayern.

1744. ✠ FVSA EGO SVB PASTORE EKARD VOCO IVNCTA SORORI VEROS CATHOLICOS, CREDVLA TURBA VENI.

Ich bin die Stimme des Wahren Hirths,
Mein Schaaff Allein mich kennen,
Drumb wenn ich Rueff, Was kommen wird,
Thut sich catholisch nennen.

Am Schlagrand war[1]) zu lesen: Goß Mich Johann Michael Steiger in Mannheim 1744. — Freimersheim in der Pfalz.

[1]) Diese Glocke wurde im Juni 1894 umgegossen.

1747. ✠ benedicamus patrem et filium cum sancto spiritu . pancratius vocor m. legros[1]) me fecit.

Pfaffendorf, Kreis Bergheim.

1747. ✠ benedicam dominum in omni tempore semper laus ejus . urbanus vocor . m. legros me fecit.

Pfaffendorf, Kreis Bergheim.

1747. ✠ jhesus maria joseph vocor . charitas fraternitatis maneat in vobis . hebr. l. j. c. m. legros me fecit.

Pfaffendorf, Kreis Bergheim.

1748. Ihr Menschen merket Euch
Den Entzweck, den ich habe;
Mein Schall durchdringt die Luft
Und theilet Eure Zeit
Zur Busse, zum Gebet,
Zur Predigt und zum Grabe,
Zum Beistand in der Noth
Und auch zur Dankbarkeit.

Altenwalde. Gewicht: 21,04 Ztr. Gießer: Joh. Andr. Bieber.

1751.

Mein Klang verging, als ich geklungen
Zwei Hundert drei und Vierzig Jahr.
Durch Derkens Hand, dem ich verdungen
Kling ich nun wieder hell und klar.
Beklage Sülzfeld Adams Fall
Dein Herz und Sinn zu Gott hinrichte
Bedenke der Posaunen Schall
Der dich einst ruft zum Weltgerichte.

Sülzfeld in Sachsen-Meiningen.

1752. Ecce panis angelorum factus cibus viatorum.

Wandlungglocke.[2]) — Durchmesser: 0,96 m. Tuln in Österreich.

1752. Jesus Nazarenus rex judæorum. Deo optimo maximo, uni ac trino, ad quem quo se altius uti animo ita opere veluti alis duabus attollat, — utramque hanc turrim exstrui, hanc æris campani machinam cum templi augusta fronte fieri curavit, tactamque voluit Odilo

[1]) Martin Legros, geb. 1704, gest. 1784, Bürger von Köln. Otte a. a. O. S. 200.

[2]) Die Inschrift der Wandlungglocke im Dome zu Köln lautet: ✠ En celum! matre quem terra parit sine patre panis monstratur, Deus est, caro viva levatur. — Hier ist der Himmel! den jungfräulich die Mutter geboren, Gott ist in Brotsgestalt hier, der lebendige Leib wird erhoben. Gießer und Entstehungszeit der Glocke sind nicht genannt. Gregorius-Blatt 1876, I, 26.

Abbas Gottvicensis anno MDCCLII. — ut ad laudes divinas quas semper impense amavit, perenne dicendas tam alios incitet, quam una et ipse sic perpetim dicat. — Aus dem Feuer bin ich geflossen, Ferd. Vötterlechner[1]) in Krems hat mich gegossen 1752.

Durchmesser 2,18 m. Prälatenglocke in der Stiftskirche der Benediktiner-Abtei Göttweig.

1753. Johann und Melchior Ernst Memmingen[2]) goß mich 1753 . Magister Sigismundus Prælatus Memmingensis et Wympingensis.

Ton: es. — Erkheim in Bayern.

1753. In honorem Dei et commodum ecclesiæ. Gegossen von B. Heinr. Fricke.

Lippstadt, St. Jakobskirche.

1753.

Anno 1441 ward ich zuerst gebracht in Stande
Anno 1637 der Schwede diese Stadt abbrandte
Doch wunderlich erhielt mich Gott
In der so großen Feuersnoth
Anno 1656 Churfürst Johann Georg des J. Todes Fall
Benahm im Trauern mir den Schall
Aber durch Gottes Guitt und Gnad
Anno 1661 Billig mich umgossen hat
Doch da ich drauf bedauern wollt
Den Tod des Kaeysers Leopold a. 1703
Verlor ich ein Groß Stück Medall
Und büßte ein den vorigen Hall
Bis jetzt durch Gottes große Gnad
Mich Weinholdt neu gefertigt hat.
Sic me fieri senatus loci fecit — 1753.

Schmiedeberg bei Wittenberg.[3])

1756. Auf, auf! Zur Grube ruf' ich euch,
die ich oben steh;
so oft ihr in die Tiefe fahrt,
so denkt in die Höh.

Bergglöckchen von St. Peter in Freiberg.

[1]) Ferd. Vötterlechner, Sohn des Tobias Vötterlechner, gewes. bürgerl. Fuhrmanns in Rehberg, seit 1742 vermählt mit Juliana Störkin (früher Kellnerin beim Löwewirt in Krems) starb als bürgerlicher Glockengießer und wurde im St. Veits-Freythof beerdigt 1762. Fahrngruber a. a. O. S. 249, 63.

[2]) Vergleiche 1653, 1757.

[3]) Otte a. a. O. S. 134.

1757.

Ornamenta mihi confert Wolfgangus ab Ostein
Muneris aurati fervida testis ero.[1])

Darunter ist das Wappen der Osteinschen Familie. Auf der andern Seite steht:
Aeterni Regis Crucifixi laudo triumphum
Hostibus immundis vox mea terror erit.[2])

Große (Heilands-)Glocke der Sankt Peterskirche in Mainz. Gewicht: 71 Ztr. Ton: b. Gießer: Johann Peter Bach in Windecken bei Hanau.

1757. Sacrosanctæ et individuæ trinitati, uni utpote in essentia trinoque in personis Deo, vero infinitoque bono jugis esto honor. Anno 1757 g. m. Ferd. Vötterlechner in Crembs.

Durchmesser 1,08 m. Arbesbach, Diözese St. Pölten.

1757.

Miserere, darüber das Bild Christus am Kreuze. Nos cum prole pia benedicat (virgo Maria), darüber das Bild der heiligen Gottesmutter. A morbis et pestilentia, darüber St. Sebastian. A fulgure et tempestate, darüber St. Franziskus Xaverius. — Gewicht: 28 Ztr. — Ton: es. — Gegossen 1757 von Melchior Ernst in Memmingen. — Türkheim in Bayern.[3])

1757. Hört ihr mein tönend Klingen,
Ruf ich zum Gebet und Singen,
Ich zeige an Freud und Leid,
Wie es mit sich bringt die Zeit.

Niedertrebra in Thüringen.[4])

[1]) Glänzenden Schmuck gab mir Wolfgang der Edle von Ostein,
Kund geb' ich mit Freud' von dem goldenen Geschenk.

[2]) Lob spend' ich dem Triumph des ewigen Königs am Kreuze.
Feinden unreinen Sinns sei meine Stimme ein Schreck.

Darunter das Bild :Christus am Kreuze. — Freundliche Mitteilung des Herrn Wilh. Mittnacht in Mainz. — Die drei übrigen Glocken haben die Töne: c, d, e. — Die zweite (Mutter-Gottes-) Glocke mit dem Tone c hat folgende Inschrift:
Virgineæ nomen Matris mihi præstat honores
Virginei Cultus nuntia semper ero.
Vielen Ruhm verleiht mir der Name der Mutter und Jungfrau,
Solch einer Jungfrau Ehr' mache ich immerdar kund.

[3]) Vergleiche 1753. Gefällige Mitteilung von P. Witterp, Kapuziner-Ordenspriester in Mussenhausen in Bayern.

[4]) Bergner a. a. O. S. 48.

1758. Ich rufe Gottes Volk zusammen
Gieb Gott nur nicht bei Feuerflammen.
Bürgel in Thüringen.[1])

1758. INSONA QVVM FVERIT NVNC RITE REFVSA SOABIT SVAVITER ATQVE DIV NVNTIA PACIS ERIT.
Blankenburg in Thüringen.[2])

1760. Sit nomen Domini benedictum.
Joseph Scheichel goß mich in Wien. a. 1760.
Zell an der Ybbs, Diöz. St. Pölten.[3])

1760. Großer Gott ins Himmels Thron
Erhalte die Religion
Und laß nach so viel Blutvergießen
Den lieben Frieden uns genießen.
Meckfeld in Thüringen.[4])

1760. Ecce crucem Domini
fugite partes adversæ
per crucem et passionem tuam
Benedictio Dei omnipotentis Patris et Filii et Spiritus sancti.[5])

Rottenbuch, Oberbayern. Gießer: Abraham Brandtmayr und Franziskus Kern in Augsburg. Zu dieser alten Glocke wurden im Jahre 1898 vier neue Glocken von Fritz Hamm in Augsburg gegossen. Das Geläute hat jetzt folgende Stimmung: b 57 Ztr., es 24 Ztr., f 18 Ztr., g 13 Ztr., b 8 Ztr.

1765. A fulgure, grandine et ab omni mala tempestate, l. n. D. Ich kling zu Gottes Ehr, rufe in die Kirch die Leyt, Fr. Jos. Scheichel mich in Wienn hat zubereit. 1765.

Durchmesser 1,32 m. Ybbs, Diözese St. Pölten.[6])

1766.

Ich ruf euch bei Freuden und Leiden,
Ihr sollt euch zum Himmel bereiten.
Schweinitz in Thüringen.[7])

1767.

Es rufft mein Schall euch überal
Von Weltgetümmel hin nach dem Himmel.
Großschwabhausen in Thüringen.

[1]) Bergner a. a. O. S. 44.
[2]) Bergner a. a. O. S. 49.
[3]) Fahrngruber a. a. O. S. 236.
[4]) Dr. H. Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896, S. 44.
[5]) Gefällige Mitteilung von Hans Höbele, Lehrer in Rottenbuch. Vergl. 1281, 1330.
[6]) Fahrngruber a. a. O. S. 232.
[7]) Bergner a. a. O. S. 48.

1768. ✠ pro honore sanCtI beneDICtI sVb LVDgero abbate refVnDebar.
Liesborn bei Lippstadt.

1768. ✠ Sit nomen Domini benedictum. — Gegossen von Fr. Jos. Scheichel. Wien 1768.[1])
Würmla, Diözese St. Pölten.

1768. Heinrich Christian Türk hat zuerst
50 Gulden dazugethan
Johannes Wagner geht eben mit 30 Gulden diese Bahn
Daß ich euch nun bald an Tod erinnern kann.
So ruf ich euch ihr Menschen zu:
Wie bald, wie bald, wie bald!
Denn hier habt ihr doch keine Ruh
Wie bald, wie bald und kalt
Wie bald seid ihr doch todt
Drum ruf ich stets wie bald, wie bald![2])
Welkershausen in Sachsen-Meiningen. Diese Glocke ist jetzt umgegossen.

1769.

Im Jahre 1763 geriet der Glockenturm des Großmünsters in Zürich in Brand und die Neune-Glocke erlitt durch die Hitze solche Beschädigung, daß sie abermals umgegossen werden mußte. Gewicht: 15 Ztr. Auf ihr standen oben am Mantelkragen in römischen Majuskeln die einen sechsfüßigen Vers bildenden Worte: AD SACRA MORTALES VOCO TV TRAHE CHRISTE VOCATOS. ANNO DOMINI MDCCLXIX.[3]) — In der Mitte des Mantels war auf einem ovalen Schilde in drei Linien zu lesen: AVS HITZE VND FEVER BIN ICH GEFLOSSEN, MORITZ FVESSLI VON ZVRICH HAT MICH GOSSEN.
Die Glocke ist später umgegossen worden.

[1]) Franz Joseph Scheichel arbeitete in Wien von 1760 bis gegen 1783.
[2]) „Es scheint, als habe der Schultheis (Caspar Gögel) diese Knüttelverse selber gemacht, um deren willen er einen Platz in jeder Literaturgeschichte verdient. Man würde nicht für möglich halten, daß diese Verse in der Blütezeit unserer klassischen Literatur gemacht sind. Sie beweisen, daß unsere Nation zugleich das Herrlichste und Elendeste nebeneinander hervorbringen kann, nur daß die Verse Schillers auf Löschpapier gedruckt, die des Welkershäuser Schulzen in Erz gegossen wurden." Dr. H. Bergner, Die Glocken des Herzogtums Sachsen-Meiningen. Hildburghausen 1899. S. 43, 127.
[3]) Zum Gottesdienst ruf' ich die Sterblichen, du Christus ziehe die Gerufenen zu dir. Im Jahre des Herrn 1769.

1769.

Bei dem Brandunglück des Großmünsters in Zürich i. J. 1763 zersprang auch die alte Meß- und Feuerglocke aus dem Jahre 1262. Sie ward deshalb 1769 mit der eben genannten Glocke von demselben Meister umgegossen und mit folgender Inschrift in römischen Majuskeln versehen: MVTA EGO VOCO VTINAM NON SVRDOS . ANNO DOMINI MDCCLXIX.[1])

1770. ✠ sancte laurenti esto defensor et liberator a fulgure et tempestate. Gegossen von Martin Legros.

Lessenich.

1770. ✠ ecce tuo o jesu care suave sacratur honori campana sonet longos illæsa per annos.

Gegossen von Martin Legros.

Lessenich.

1770. ✠ corporis ac animæ longe hinc averte pericla proque tuis orans sis sancte nicolae servis.

Gegossen von Martin Legros.

Lessenich.

1771. Soli Deo gloria.
Drei Jahre wird garantirt
Das Gewicht nichts verliert.
Gegossen von Mich. Jos. Stockey.

Uentrop, Kreis Hamm.

1771. Diese Glocke sei ein Wehr gegen alle Feuersgefahr, vor der Höllen Glut bewahr, Agatha in deiner Ehr deine Kinder insgemein, die zum Eversberge sein.

Eversberg, Kreis Meschede.

1772. Clamor meus ad te veniat. Jac. Hagenauer in Steyr a. 1772 goß mich. Durchmesser 1,06 m. Ybbsitz, Diözese St. Pölten.[2])

1772.

Wenn Schafau du den Klang wirst spüren,
Will Jesus auf die Au dich führen.

Schafau, Kreis Eckartsberga.[3])

[1]) Stummes rufe ich; o möchten es nicht Taube sein. Im Jahre des Herrn 1769.

[2]) Fahrngruber a. a. O. S. 233.

[3]) Hier ist der Bestimmungsort in Verbindung mit einem Wortspiel eingeflochten.

1773. GERMANIA INSIGNI ANNONÆ TRIENNIS ET NECIS ATROCITATE DIVINITVS LIBERATA.

Rohra in Thüringen.

1774. A fulgure et tempestate l. n. D. Jesu Christe. — Reverendiss. d. Franc. Ignatius Grabmer, eminentiss. principis Passav. consil. — ecclesiæ B. V. thaumaturgæ Mariæ Taferl administrator. — Vorhin ein Feltgeschütz[1]) mit meinen Donnerknallen oft forchterlich dem Feind auch schadlich bin gefallen; nun aber mit mein Klang all fromme lade ein zu allem dem, was Gott kann wohlgefallen. — Fr. Jos. Scheichel zu Wien i. d. Leopoldst. g. m. den 11. Juni 1774.

Durchmesser: 1,80 m, Ton: h, Gewicht: 66 Ztr. Wallfahrtskirche Maria Taferl in Österreich.[2])

1774. Ad sacra voco, funera plango, horas designo, nocturnas atque diurnas.

Niederroßla in Thüringen.

1775. ✠ in nomine domini matris paulique petrique accipe devotum parvum licet accipe munus quod tibi christe datum petri paulique triumphum explicat et nostramque petit populique salutem ipsorum pietati dari meritisque refundi et verbum caro factum est.

Gegossen von Louis Vallidier. Gewicht: 314 Ztr. Rom, St. Peterskirche.

1783.

Zu beßrer Harmonie goß man mich um,
Mit Gottes Wort stimm euer Christentum.

Heygendorf bei Allstädt in Thüringen.[3])

1784. Mich besorgte die Gemeinde,
Weil sie waren Gottes Freunde.
Ihre Nahmen schreibe Gott,
Das sie dieses Werk gethan
Mit dem theuren Jesus Blut
ewig in dem Himmel an.

Trockenborn in Thüringen.[4])

1789. Gott zu loben deine Macht
sind wir drei zu zwei geschafft.[5])

Gegossen von A. Petit. Pfarrkirche in Hagen.

[1]) K. M. Jahrbuch 1902, S. 120.

[2]) Fahrngruber a. a. O. S. 123, 254.

[3]) Bergner a. a. O. S. 48.

[4]) Bergner a. a. O. S. 50.

[5]) Aus drei Glocken sind zwei gegossen worden.

1789. Vaterland und Hagen sei
von den Unglücksplagen frei.
Gegossen von A. Petit. Kath. Pfarrkirche in Hagen.[1])

1798. Zu Freud und Leit
Bin ich bereit
In Noth und Todt
Bin ich der Both.
Beinerstadt in Sachsen-Meiningen.

1801. Zur Freude tön ich,
In der Noth klage ich,
Der Kirche dien ich.
Königshofen in Thüringen.

1806. Sit nomen Domini benedictum.
Jos. Schmidt in Wien a. 1806 goß mich.
Zeiselmauer, Diözese St. Pölten.[2])

1806. Ob klein ich bin, mein Singen
Wird euch doch Freude bringen
Im völligen Akkord.
Ich teile Freud' und Leiden
Mit euch zu allen Zeiten,
O gönnt mir diesen Ort.
Laß Gott in vielen Jahren
Nicht Eckelstedt erfahren
Krieg, Hungersnoth und Brand.
Gieb Frömmigkeit und Tugend
Dem Alter und der Jugend,
Glück unserm Vaterland.
Eckolstädt in Sachsen-Meiningen.[3])

1810. Was man den Armen geben thut,
Das wird ersetzt durch Jesu Blut.
Brand im Heidenreichsteiner Walde in Österreich.

1819.

Anno 1819 goß mich Joseph Zechbauer
v. Ewald Schott von Mainz.
Toen ich nun schöner wie ich soll
gebuhrt Herrn Rasch des dankes zoll
ins bessre dasein rief mich er
allein ich ward vnd war nicht mehr
wie schnell hat mich ein misgeschick
des edeln mannes werck zerstoert
doch half mir wieder konst vnd gluick
zor frevde evch die ihr mich hoert.
Kathol. Pfarrkirche in Eltville am Rhein. Gewicht: 38 Ztr. Ton: d.[4])

[1]) Böckeler a. a. O. S. 98. Otte a. a. O. S. 125.
[2]) Fahrngruber a. a. O. S. 235.
[3]) Bergner, die Glocken des Herzogtums Sachsen-Meiningen. Hildburghausen 1899, S. 129.
[4]) Zaun a. a. O. S. 38. Lotz a. a. O. S. 99.

1828. Ich läute zum Gebet,
Zur Predigt, zu den Leichen.
Ich melde Feuer und Krieg
Und gebe Friedenszeichen.
Gieb Jesu, dass mein Ton
In Frieden stets erschall.
Bewahre Dorf und Land
Vor Feuer und Ueberfall.
Sülzfeld in Sachsen-Meiningen.

1833.

Mir gab fVer wenIg Lohn
kVnstgIesser aLbreCht VnD seIn sohn
zV CobVrg gVden starken ton.
Eishausen in Sachsen-Meiningen.

1842.

Nimmer verkünde mein heller Klang
Unheil das friedliche Thal entlang.
Christen! Vernehmet die Stimme des Herrn:
Redet mein Mund, so folget ihm gern.
Ruf ich zum Beten, zur Kirche, zum Grabe,
Immer ists eins, was ich zu bringen habe:
Frieden den Frommen, den Gottlosen Schrecken,
Alle zum neuen Leben zu wecken.
Stepfershausen in Sachsen-Meiningen.

1842. VOX EGO SUM VITAE
CHRISTUM LAUDARE VENITE.
Gegossen von Gebr. Lindemann.
Kathol. Kirche in Edenkoben in der Pfalz.

1844. Sola, quam Augustana profitetur,
fides in Jesum Christum, Dei filium,
salvatorem justificat.
Briest bei Passow.[1])

1847. Me resonante pia
laudetur virgo Maria.
Fusa sum per magistrum Wolfgang
Hubinger 1874.
Gewicht: 18 Ztr. Ton: fis. — München, Mittagsglocke in der Frauenkirche.[2])

1851. Menschenwerk ist leicht zerstört,
Freude schnell in Leid verkehrt,
Täglich ruft euch diese Lehre
In das eitle Herz mein Laut:
Was ihr thut, gebt Gott die Ehre,
Heil wer ihm sein Werk vertraut!
Salzungen in Sachsen-Meiningen.

[1]) Otte a. a. O. S. 125.
[2]) Vergl. 1490.

1851.

Läutets vom Thurm, fahr auf erschrocken!
Alle Glocken sind arme Sünderglocken.
Sie rufen laut über Lebendige und Tote
Gottes heilige zehn Gebote.
Dann falt' deine Hände: Herr Gott verzeih!
Und bete, daß er dir gnädig sei.

Stepfershausen in Sachsen-Meiningen.

1851.

Ich bin die größte unter drei
Mein Ton und Name Prima sei.
Mein Klang ermahn bei Freud und Leid
Zur Andacht und Dienstfertigkeit
Zu Leislau's Heil in Ewigkeit.
Zur Freud ertön' ich, zur Andacht ruf ich,
In der Noth klag' ich, der Kirche dien ich.

Leislau in Sachsen-Meiningen.

1851.

Ich bin die zweite unter drei
Mein Ton und Name Terze sei,
Gott Vater, Sohn und heiliger Geist
Sei hier und überall gepreist!
In Leislau schier am allermeist.
Auch tönendes Erz
Durch Liebe geweiht
Ist uns zu dem Dienste
Des Höchsten bereit.

Leislau in Sachsen-Meiningen.

1851. Ich bin die kleinste unter drei
Mein Ton und Name Quinte sei
Der Höchste nehm in seine Hand
Ganz Leislau und das Vaterland!
Und all' umschling der Liebe Band!

Leislau in Sachsen-Meiningen.[1])

1852.

Ruf ich zum Herrn, komm, dien ihm gern!
Ruf ich zur Ruh, im Herrn ruh du!

Witzelroda in Sachsen-Meiningen.

1862. Ecclesiæ metropolitanæ navi perfecta ad ciendum pleniorem campanarum concentum fabricæ sumptibus fusa et sanctæ Ursulæ civitatis Coloniensis patronæ dedicata A. D. MDCCCLXII. Jos. Beduwe Aquisgranensis me fudit.[2])

Gewicht: 51,70 Ztr. Durchmesser: 1,55 m. Ton: c. Köln, Ursulaglocke in der Domkirche.

1868. o st. Dionysi, benigne curator infirmorum cura morbos animarum tibi fideliter servientium.
O maria rein
lass Kiederich dir empfohlen sein
erbarme dich der svender dein
die zu dir o mvtter schrein
meister hooghvys von brvegge goss mich fein m d ccc lxviii.

Pfarrkirche in Kiederich im Rheingau.[1])

1869.

Gegossen nach dem Bruderkriege in Dankestagen 1452
Ward ich von einer kaiserlichen Kugel zerschlagen 1633
Wieder gegossen trotz Krieg und betrübter Zeit 1634
Diente ich 233 Jahre in Freude und Leid.
Am Sterbetage des Herrn bin ich beim Läuten zersprungen 1867
Gott zu Ehr' und Preis ist mein dritter Guß gelungen 1869.

Große Glocke der Nikolaikirche in Leipzig.

1872. Venite exultemus Domino, jubilemus Deo salutari nostro. Ps. 94,1. — Rex gloriæ, veni cum pace. — Dominus recordatus est nominis mei. Is. 49,1. — Dominicus abbas Seitenstettensis; P. Michael Koller vicarius paroch. hujus a. s. 1872.

Ybbsitz, Diözese St. Pölten. Durchmesser: 1,37 m; gegossen von Ignaz Hilzer in Wiener-Neustadt.[2])

1872.

Zum römischen Mißbrauch erst gezwungen
Hab' ich mit Freuden Dank gesungen
Zum auferstandnen Gotteswort,
Das bleibe dieses Volkes Hort!

---

[1]) Dr. H. Bergner, Die Glocken des Herzogtums Sachsen-Meiningen 1899, S. 131. Vergleiche 1497.

[2]) Als das Schiff der Domkirche vollendet war, um eine vollere Harmonie der Glocken zu erlangen, auf Kosten der Fabrik gegossen und der heiligen Ursula, der Patronin der Stadt Köln, geweiht im Jahre 1862. Joseph Beduwe in Aachen hat mich gegossen. — Greg.-Bl. 1876, I. 26.

[1]) J. Zaun, Geschichte des Ortes und der Pfarrei Kiederich. Wiesbaden 1879, Seite 122. Lotz a. a. O. S. 254. J. Zaun, Landkapitel a. a. O. S. 126.

[2]) Dieser Meister war tätig von 1851—1880.

Als Gottes Hand uns Fried' errungen
Nach langem Kampf, vor Freud' gesprungen
Ist mir da Erz und Mund zugleich
Im auferstandnen Deutschen Reich.
Da hat der Dank das Volk gedrungen,
Die Alten gaben und die Jungen,
Nun rufe ich mit neuen Zungen:
Daß bald erstehe Gottes Reich!

Frauenkirche in Jüterbogk.[1])

1874.

Die Kaiserglocke in Köln wurde im Jahre 1874 von Andr. Hamm in Frankenthal gegossen (nachdem der Guß zweimal mißlungen[2]) war) aus zwanzig im deutsch-französischen Kriege eroberten Kanonen nebst einem entsprechenden Zinnzusatz und hat ein Gewicht von 27075 kg = 541,50 Ztr., eine Höhe von 3,25 m und am Schallrand einen Durchmesser von 3,42 m. Die Dicke der Wandung am Schlagring beträgt 0,288 m, an der Krone 8 cm. Der Klöppel ist 3,13 m lang und wiegt 1050 kg = 21 Ztr. Die eiserne Schraube, welche durch die Mitte der Krone geht, wiegt 492 kg = 9,84 Zentner und die hierzu gehörige Mutter 89 kg = 1,78 Ztr. Die sechs Arme, welche die Krone bilden, sind mit Engelsköpfen geziert und laufen unten, wo sie die Glocke halten, in Löwenklauen aus. Die Glocke hängt an einem abgekröpften Joche, welches aus starkem Eisenblech zusammengenietet ist und etwa 250 Ztr. wiegt. Die Glocke sollte als Unterquinte zu den vorhandenen großen Domglocken (g, a, h, c) den Ton c angeben. Derselbe klingt aber zu hoch, so daß er zwischen cis und d schwebt. Zunächst unter der Krone, in drei rund um die Glocke sich hinziehenden Zeilen, ist in gotischen Buchstaben die Inschrift angebracht:

„Guilelmus, augustissimus imperator Germanorum, rex Borussorum, pie memor cælestis auxilii accepti in gerendo felicissime conficiendoque nuperrimo bello Gallico, instaurato imperio Germanico bellica tormenta captiva æris quinquaginta millia pondo jussit conflari in campanam suspendendam in hac admirandæ structuræ æde exædificationi tandem proxima. Cui victoriosissimi principis pientissimæ voluntati obsecuta societas perficiendo huic templo metropolitano constituta F. C. Pio IX. Pontifice Romano Paulo Melchers Archiep. Coloniensi A. D. MDCCCLXXIV."

Wilhelm, der allerdurchlauchtigste deutsche Kaiser und König von Preußen, in frommer Erinnerung an die himmlische Hilfe, die ihm bei der so glücklichen Führung und Beendigung des jüngsten französischen Krieges zuteil wurde, hat nach Wiederaufrichtung des deutschen Kaisertums aus eroberten Geschützen im Gewichte von 50 000 Pfund eine Glocke zu gießen befohlen, die auf diesem herrlichen, seinem Ausbau endlich nahegerückten Gotteshaus aufgehängt werden sollte. Solchem frommen Willen des sieggekrönten Fürsten entsprechend, hat der zur Vollendung dieses Domes gegründete Verein dieselbe herstellen lassen unter dem römischen Papst Pius IX. und dem Erzbischof von Köln Paulus Melchers im Jahre des Herrn 1874.

Über dem Bildnis des heil. Petrus liest man folgende Distichen, von welchen das erste den religiösen Beruf der Glocke und das zweite ihr spezielles Verhältnis zur Kirche andeuten soll:

„Voce mea cœli populo dum nuntio sortes
Sursum corda volant æmula voce sua.
Patronus qui voce mea templi atria pandis,
Janitor et cœli limina pande simul."

Künd' ich mit meiner Stimme dem Volke die himmlische Botschaft,
Schwingen die Seelen sich auf, stimmen voll Eifer mit ein,
Der du durch meine Stimme des Tempels Hallen eröffnest,
Öffne des Himmels Tür, himmlischer Pförtner zugleich.

Dem Bildnis des Kirchenfürsten gegenüber ist das deutsche Reichswappen angebracht und darüber die zugehörige Strophe:

[1]) Otte a. a. O. S. 127. Verfasser dieser Inschrift ist der verstorbene Pfarrer Hermes in Jüterbogk. Vergl. 1697, 1605.

[2]) Hierzu bemerkt der Glockengießer C. Voß in Stettin, dem eine 50jährige bewährte Praxis zur Seite steht, in der „Polytechnischen Gesellschaft": Daß der Guß zweimal mißlungen ist, darf dem Glockengießer nicht zum Vorwurfe gemacht werden; ein Mißlingen kann bei einem so bedeutenden Gewichte von 500 Ztr. jedem passieren."



Die Kaiserglocke heiß ich
Des Kaisers Ehren preis ich
Auf heil'ger Warte steh ich,
Dem Deutschen Reich ersleh ich
Daß Fried und Wehr
Ihm Gott bescher!

In der erstgenannten Inschrift erblickt man noch das erzbischöfliche Wappen, außerdem werden die Sinnsprüche durch zwei Guirlanden gotischer Arabesken geschmückt. Unten am Schlagrand ziehen sich parallele Ringe um die Glocke.[1]

1876. Deum verum, unum in trinitate et trinitatem in unitate venite adoremus.

Durchmesser 1,55 m. Sonntagberg,[2] Diözese St. Pölten, Wallfahrtskirche zur allerheiligsten Dreifaltigkeit und zum hl. Erzengel Michael.

1876.

St. Georgius! Du Bisthums Patron!
Dessen Lanze den grimmigen Drachen ueberwunden,
Bitte, das Gott uns vorm Drachen der Zwietracht verschon',
Und daß unter uns nur werde Eintracht und Frieden gefunden.
Vivat Concordia!

Pfarrkirche in Oestrich im Rheingau. Die Glocke wurde gegossen von F. W. Rincker in Hof Sinn bei Herborn.

1876.

St. Martinus soll mein Name sein,
Ich rufe: Schrotet schnell den Wein;
Der Winzer soll davon ja leben,
Und reichlich auch den Armen geben!
Das Schroten soll euch gluecken,
Der Wein nicht euch beruecken!
Oestrich im Rheingau.

1876.

St. Anna werde ich genannt,
Mein Rufen ist euch wohlbekannt.

[1] Gregorius-Blatt I. Aachen 1876, S. 49, 81. 1877, S. 99. 1878, S. 63. 1880, S. 80. 1883, S. 34. 1887, S. 47. Flieg. Blätter, Regensburg 1877, S. 74 ff. Euterpe, 34. Jahrg, Leipzig 1875, S. 139. Böckeler a. a. O. S. 147. Otte a. a. O. S. 163. K. M. Jahrbuch 1902, S. 130. 1905, S. 33 ff. — W. Veltmann, Die Kölner Kaiserglocke. Enthüllungen über die Art und Weise, wie der Kölner Dom zu einer mißratenen Glocke gekommen ist. Bonn 1880. — A. Hübner, Die Glocke in krummer Schwingungsachse. Bonn 1875.

[2] Fahrngruber a. a. O. S. 188.

Ich rufe zum Gebet und Sang
Und mach' das Herz der Sünder bang.
Oestrich im Rheingau.

1877. Gloriosa nomina Guilelmus imperator dono dedit.

Auf der einen Seite das Frankfurter Stadtwappen, auf der andern Seite der deutsche Reichsadler. Die Glocke ist gegossen aus französischen Geschützen, welche Kaiser Wilhelm I. für diesen Zweck geschenkt hat. Gewicht: 245,30 Zentner, Durchmesser: 2,6 m, Ton: e, Klöppelgewicht: 8,54 Zentner, gegossen von J. G. Grosse in Dresden. — Kaiserglocke, Gloriosa im Dome in Frankfurt a. M.[1]

1877.

Gottes Stimme bin ich an die Kinder der Zeit,
kommet her zu mir, es ist alles bereit.
Johanneskirche in Dresden.

1877. Als in der Mitte,
trag ich Dank und Bitte
aus der Menschen Chor
zu Gott empor.
Johanneskirche in Dresden.

1877. Die kleinste im Bunde,
regiere ich mit hellem Munde
die flüchtige Stunde.
Johanneskirche in Dresden.

1878. ZVR HVELFE LAEVT' ICH,
ZVR ANDACHT LAD' ICH
DER CHRISTEN CHOR
VM TOTE KLAG ICH,
GEBETE TRAG' ICH,
ZV GOTT EMPOR.
Jüdenberg, Kreis Bitterfeld.

1878. ZVM TAGWERK WECK ICH
AM ABEND WINK' ICH
ZV SANFTER RVH.
Jüdenberg, Kreis Bitterfeld.

1878. DEN SÆVGLING GRVESS ICH,
DIE LIEBE FVEHR' ICH
DEM ALTAR ZV.
Jüdenberg, Kreis Bitterfeld.[2]

[1] K. M. Jahrbuch 1905, S. 39.

[2] Auf der großen Glocke zu Camburg in Sachsen-Meiningen sind diese drei Inschriften vereinigt.

1879.

St. Joseph heiß' ich,
Gottes Lob verkünd' ich,
Zur Kirche ruf' ich,
Die Toten beklag' ich;
Ein Pflegevater will treu ich sein
Im Leben und Tod Euch Groß und Klein.

Gewicht: 30,80 Zentner. Ton: cis. Durchmesser: 1,39 m. Gegossen von J. Goussel-François in Metz für die St. Josephskirche in Duisburg.

1879. Mutter Anna will ich heißen,
Die Papst Leo hat erhöht,
Will die Eltern tönend preisen,
Die in Eintracht und Gebet
Christlich fromm die Kinder führen;
Himmelskrone soll sie zieren.

Gewicht: 21,84 Ztr. Ton: dis. Durchmesser: 1,24 m. Gegossen von J. Goussel-François in Metz für die St. Josephskirche in Duisburg.

1879. Bernard hat man mich genannt:
Bischof Bernard ist verbannt,
Pastor Bernard ruht im Grab;
Herr, verwaist die Herde klagt,
Bis der Friedensmorgen tagt,
Wende bald die Leiden ab!

Gewicht: 17,50 Ztr. Ton: e. Durchmesser: 1,16 m. Gegossen von J. Goussel-François in Metz für die St. Josephskirche in Duisburg.[1])

1879.

Heil'ger Laurentius, unser Patron!
Flehe für Gladbach am himmlischen Thron,
Daß es dir folge in Glaubenstreue,
Daß sich die Frömmigkeit stets hier erneue.

Gewicht: 27,20 Ztr. Ton: des. Durchmesser: 1,33 m. Gegossen von Goussel-François in Metz für Berg-Gladbach (Rheinprovinz).

1879.

Du heil'ge Jungfrau, ohne Sünde!
Maria bin ich zubenannt,
Damit ich stets weit durch das Land
Mit lauter Stimm dein Lob verkünde.

Gewicht: 18,70 Ztr. Ton: es. Durchmesser: 1,18 m. Gegossen von Goussel-François in Metz für Berg-Gladbach.

1) Gregorius-Blatt 1880, S. 79.

1879. Exule episcopo
quarto jamjam anno
Petrus me donavit
Petrus me vocavit.

Gewicht: 13,24 Ztr. Ton: f. Durchmesser: 1,6 m. Gegossen von Goussel-François in Metz für Berg-Gladbach.

1879.

Sanct Joseph nennt man mich,
Zur Kirche ruf' ich dich;
Wenn du mir folgst in Glück und Noth,
Wird sicher dir ein sel'ger Tod.

Gewicht: 10,80 Ztr. Ton: ges. Durchmesser: 0,99 m. Gegossen von Goussel-François in Metz für Berg-Gladbach (Rheinprovinz).[1])

1880. Ave Maria gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus, cujus incunabula Caspar Melchior Balthasar stella duce venerati sunt, Petrus filium Dei vivi professus est. Fusa a. MCCCCVIII disrupta procurante Henrico Mering prbo. canonico magistro fabricæ per Joannem Bourlet refusa a. MDCLXXXXIII. Joseph Clemens archiepiscopus Col. S. R. J. Pr. El. Utr. Bav. dux metallum supplevit. Disrupta denuo et sumptibus fabricæ ecclesiæ metropolitanæ per Josephum Beduwe Aquisgrani refusa a. MDCCCLXII. — PræCLarIs regIbVs sVM DICata tVrrIbVs perfeCtIs renoVata. Sumptibus fabricæ ecclesiæ metropolitanæ J. G. Grosse me refudit Dresdenæ a. d. MDCCCLXXX.[2])

Durchmesser: 1,75 m. Gew.: 75,90 Ztr. Ton: h. Köln, Dreikönigenglocke im Dom.

1) Gregorius-Blatt 1880, S. 42.

2) Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir, du bist gebenedeit unter den Weibern, und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus, dessen Kindheit Kaspar, Melchior, Balthasar, von einem Sterne geführt, verehrten, den Petrus als den Sohn des lebendigen Gottes bekannt hat. Gegossen im Jahre 1408, später gesprungen, wurde ich durch die Bemühungen des Priesters und Domherrn Heinrich Mering, des Domkirchmeisters umgegossen von Johann Bourlet im Jahre 1693. Joseph Klemens, Erzbischof von Köln, des heiligen römischen Reiches Kurfürst und Herzog von Baiern, ergänzte das Metall. Wieder gesprungen und auf Kosten der Fabrik der Metropolitankirche von Joseph Beduwe zu Aachen um-

1884.

Ich will die Lebenden zum Höchsten leiten,
Die Heimgegangenen zum Grab begleiten:
Zu Freud und Leid thut euch mein eh'rner Mund
Des Ew'gen Preis und Ehre mächtig kund.

Evangelische Pfarrkirche in Grenzhausen. Gewicht: 14,10 Ztr. Gießer: Andr. Hamm in Frankenthal.

1884.

Offerte Domino gloriam et honorem,
offerte Domino gloriam nomini ejus:
adorate Dominum in atrio sancto ejus.
Ora pro urbe nostra sancta Susanna,
ut unum sint omnes habitantes in ea.

Große Glocke der kath. Pfarrkirche in Bacharach a. Rh. Gewicht: 64,30 Ztr.

1884. Den Toten zum Geleit,
In Gefahren mit zum Streit
Im Glück alle Zeit
Bin ich bereit.

Evangel. Kirche in Flonheim in Hessen.

1885. Ich will dich täglich loben und deinen Namen rühmen ewiglich. Ps. 145, 2.

Evang. Kirche in Harxheim in Hessen. Ton: cis. Gewicht: 3,78 Ztr. Gießer: Andr. Hamm in Frankenthal.

1885. Sancte Petre, prædicator veritatis et Sancte Paule, doctor gentium, intercedite pro nobis!

Kathol. Pfarrkirche in Cronberg im Taunus. Geläute: f, as, b, c.

1886. Nieder zur Tiefe aus der Höhe rufet die heilige Stimme, daß sich zur Höhe aus der Tiefe schwinge des Menschen Gemüt. — Gegossen von Gebr. Gößner in Wien 1886.

Kleinpechlarn a. d. Donau.

1886. Dum trahor audite!
Voco vos ad sacra, venite![1])

Bockenhausen im Taunus. Gewicht: 3,20 Zentner.

1886.

Den Namen Joseph trage ich,
Pflegevater Jesu war ich,
Schutzpatron der Kirche bin ich,
Euch Christen zum Gebete rufe ich,
Im Leben und im Tode schirme ich,
Wenn fromm und gerecht ihr seid wie ich.

Wilwisheim im Elsaß. Gewicht: 17,20 Zentner.

1887. Caecilia singe
Zum Himmel dringe
O Gottesbraut
Dein Jubellaut.

Neckarau in Baden.

1889. Alles was Odem hat, lobe den Herrn!

Gewicht: 81 Zentner. Gegossen von Keller in Unterstraß 1889. Zürich. Große Glocke im Großmünster.

1893. Johannes heiß ich,
Zur Buße ruf ich,
Zum Begräbnis lad ich,
Hamm in Frankenthal goß mich.

Winkel im Rheingau. Ton: h. Gewicht: 5,28 Zentner.[1])

1893. Sankt Martin fromm und gut
Nimm Königstein in deine Hut.

Kathol. Pfarrkirche in Königstein im Taunus. Ton: h. Gewicht: 5,26 Ztr.

1894.

So ruf,' als ob's Johannes wär,
Zur Buß' wie auch zur Gottes Ehr,
Erinn're Kindes Kinder dran
Was fleiß'ge Hand erringen kann.
Gestiftet von Johannes Falk III. und seiner Ehefrau Antonie, geb. Kirschstein.
Mainz.

St. Bonifatiuskirche in Mainz. Ton: b. Gewicht: 49,70 Ztr. Geläute: b, d, f, g.

1894.

Bonifatii Patroni nomen
Bonum fatum: lætum omen
Ex donatione benefactorum,
quorum nomina scripta sunt in cœlis.

St. Bonifatiuskirche in Mainz. Ton: d. Gewicht: 28,40 Zentner.

gegossen im Jahre 1852. — Den erhabenen Königen bin ich geweiht, nach Vollendung der Türme wurde ich erneut. Auf Kosten der Fabrik der Metropolitankirche goß J. G. Grosse zu Dresden mich um im Jahre 1880. — Greg.-Blatt 1880, S. 142, 70. 1876, S. 26.

[1]) Vergl. 1469, 1895.

[1]) Im Jahre 1897 wurde das ganze Geläute umgegossen in: d, f, g, a. Vergleiche K. M. Jahrbuch 1905, S. 34 ff.



1894. Sancta Trinitas, miserere nobis. Quoties sono toties voco: Orate pro fundatoribus meis J. Gonaus et J. Wiesinger. Fusa sub A. R. D. Jos. Ertl, parocho 1894.

Durchmesser: 1,15 m. Kirchberg a. d. Pielach in Österreich.

1894. O Maria, virgo clara,
Audi plebis pia vota!
Juva nos, o mater alma
Nunc et mortis nostræ hora!

Kirn a. d. Nahe. Geläute: es, as, b, c.[1])

1894. Wir Deutschen fürchten Gott
Sonst nichts auf der Welt. —
Eine feste Burg ist unser Gott,
eine gute Wehr und Waffen.

Evang. Garnisonkirche in Mörchingen in Lothringen. Geläute: c, f, a, c.[2])

1895.

Te Joseph celebrent agmina Cœlitum
Ut tandem liceat nos tibi perpetum,
Da gratum promere canticum!

Seckenheim in Baden. Ton: b. Gewicht: 6,10 Ztr. Abbildung: Hl. Joseph mit der Lilie. Geläute: es 20,20 Ztr., g 10,20 Ztr., b 6,10 Ztr., c 4,32 Ztr.[3])

1895. Venite exultemus Domino
jubilemus Deo salutari nostro!

Köln-Deutz. Glocke im Chortürmchen. Ton: c. Gewicht: 4,56 Ztr.

1895. Dum trahor audite
Ad sacra venite!

Köln-Deutz. Glöckchen im Chortürmchen. Ton: es. Gewicht: 2,84 Ztr.[4])

1896. Ultima in mortis hora
Barbara pro nobis ora
Bonam mortem impetra
Virgo præclarissima.

Gelsenkirchen-Neustadt. Gewicht: 10 Zentner. Ton: g. Abbildung: Hl. Barbara.

1898.

Ave Maria heiss ich
Fritz Hamm in Augsburg goss mich
Die Pfarrgemeinde Rottenbuch schenkte mich
Ihr gehör und will verbleiben ich.[1])

Rottenbuch in Oberbayern. Ton: b. Gewicht: 57 Ztr.

1899.

Christus adest nobis, hominum lumenque salusque;
Ire viam Domini vox mea vos doceat![2])

St. Cruciskirche in Erfurt. Gießer: Karl Friedrich Ulrich (Hofglockengießermeister Franz Schilling) in Apolda. Ton: fis. Gewicht: 15 Ztr.

1899.

Cœlicolum regina potens, o sancta Maria,
Sis patrona favens plena dolore tuis![3])

St. Cruciskirche in Erfurt. Gießer: Hofglockengießermeister Franz Schilling, in Firma: Karl Friedr. Ulrich in Apolda. Ton: a. Gewicht: 9 Zentner.

1899.

Inveni signum Domini; mundique salutem
Hocce tulit lignum corda beans hominum.[4])

St. Cruciskirche in Erfurt. Gießer: Franz Schilling in Apolda. Ton: h. Gewicht: 7 Zentner.

1899.

Gratia, quæ domini sit, vivens sæpe rogavi:
Tu deus es solus, lux mea, tu requies![5])

St. Cruciskirche in Erfurt. Gießer: Franz Schilling in Apolda. Ton: cis. Gewicht: 5 Zentner.

---

[1]) K. M. Jahrb. 1905, S. 35.

[2]) K. M. Jahrb. 1905, S. 35.

[3]) K. M. Jahrb. 1905, S. 35.

[4]) Vergl. 1469. — Auf einem Glöckchen im Schlosse des Freiherrn von Erlanger in Nieder-ingelheim a. Rhein steht zu lesen:
Dum pulsor amici sereni
Currunt ad cettulam Rheni.

---

[1]) Der letzte Vers erinnert an folgende Glockeninschrift in St. Pauls in Tirol:
Anna Maria heiß ich,
Alle Wetter weiß ich,
Alle Wetter vertreib' ich,
In St. Pauls bleib' ich.
Organ für christliche Kunst. Düsseldorf 1866. S. 19. Otte a. a. O. S. 171.

[2]) Christus steht uns bei, er, der Menschen Licht und Rettung; den Weg des Herrn zu gehen, soll meine Stimme euch lehren.

[3]) Mächtige Königin der Himmelsbewohner, o heilige Maria, sei Du den Deinen eine huldvolle Patronin, Du Schmerzensreiche!

[4]) Ich habe das Kreuz des Herrn aufgefunden, und dieses Holz, welches die Herzen der Menschen beglückt, hat das Heil der Welt getragen. — Auf dieser Glocke ist die hl. Kaiserin Helena abgebildet.

[5]) Oft habe ich im Leben geforscht, worin die Gnade des Herrn bestehe: doch Du, o Gott, bist

1900. Hell klingt mein Ruf durch die Lüfte
Und ladet zum Altar den Beter
Zum Heiland den reuigen Sünder.[1])
Ste. Petre, ora pro nobis!

Kathol. Pfarrkirche in Montabaur. Gewicht: 14,20 Ztr. Durchmesser: 1,04 m.

1900.

Sankt Maximus, deine Ehre
Verkünde dieser Glocke Mund.
Bei Sturm und Wetter, Brand und Unglück
Tu dich als Schutzpatron uns kund.

Große Glocke in Ettringen, Kreis Mayen. Geläute: d, f, g, a.

1901. Läute zum Ruhme des Herrn
Ehre des Vaters Gedächtnis
Oben in luftiger Höh'!

Leo-Glocke der kathol. Pfarrkirche ad S. Mariam in Biebrich a. Rhein, gestiftet zur Erinnerung an das 50jährige Bischofsjubiläum Sr. Heiligkeit des Papstes Leo XIII. am 19. Februar 1893 und zum 25jährigen Bestehen der dortigen katholischen Pfarrkirche. Ton: f. Geläute: d, f, g, a.

1902.

Sancta Cæcilia, Musicæ Sacræ patrona,
Assidue pro nobis ora,
Ut concinamus omnes
In cœlo et in terra:
Deo patri sit gloria
Ejusque soli Filio
Cum Spiritu Paraclito
Nunc et per omne sæculum. Amen.

Große Glocke der St. Cäcilienkirche in Regensburg.[1]) Ton: c. Gewicht: 42,48 Ztr. Geläute: c, d, e, g, a.

1902. O Francisce, deviantis
Sidus et lux Indiæ,
Esto fax et militantis
Clara nostræ patriæ,
Ut servetur semper fides,
Pignus æternæ gloriæ!

Zweite Glocke der St. Cäcilienkirche in Regensburg. Ton: d. Gewicht: 24,04 Zentner.

1902. Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum ‖ Defunctos ploro, nimbum fugo, festaque honoro.

Dritte Glocke der St. Cäcilienkirche in Regensburg. Ton: e. Gewicht: 19,68 Zentner.

1903. Maria virgo laudetur
Mea dum vox audietur.

Kathol. Pfarrkirche in Eschweiler-Pumpe.

mein Licht, Du meine Ruhe allein! — Die Glocke trägt ein Bildnis des hl. Augustinus.

[1]) Dieselbe Aufschrift befindet sich auch auf einer Glocke (1899) der St. Antoniuskirche in Frankfurt a. M.

[1]) Vergleiche K. M. Jahrbuch 1902, S. 134. 1905, S. 36.

Montabaur.

Karl Walter.



Etwas zum 15. Kapitel des Mikrologus von Guido von Arezzo.

Fast das ganze Mittelalter hindurch standen die Schriften Guidos von Arezzo in höchstem Ansehen, sie waren überallhin verbreitet, wurden häufig kommentiert und im Zweifel holte man aus ihnen den besten Rat in musikalischen Dingen. Sein Mikrologus war eine gedrängte Zusammenfassung alles dessen, was die damalige Musikwissenschaft umfaßte; er enthielt nicht bloß alles das, was einem Sänger zu wissen notwendig war, er gab auch Anweisung zur Komposition von Gesängen, besprach die Diaphonie und hob sie um eine Stufe höher, als sie zur Zeit Hucbalds gestanden war. Seine größte, von den weittragendsten Erfolgen begleitete Tat war die Vervollständigung des Liniensystems, sowie sein Hexachord mit den Silben ut re mi fa sol la, welch letzteres sich in der Folge zum Solmisationssystem auswuchs.

Als um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Restauration des Chorals in Angriff genommen wurde, griff man teilweise auf Guido zurück und suchte in seinen Schriften die nötige Belehrung.

Hiebei war es der Mikrologus, welcher gute Hilfe zu bieten schien, namentlich der Anfang des 15. Kapitels. Da man aber in neuester Zeit einige unhaltbare Konklusionen daraus gezogen hat und bis jetzt auch ein Teil mißverstanden worden ist, so möchte es gut sein, diesen Teil des Mikrologus nochmals zu besprechen. Ich setze also den lateinischen Text mitsamt einer deutschen Übersetzung hieher.

Cap. XV.[1])

De commoda componenda modulatione.

Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ et syllabæ, partes et pedes, ac versus; ita et in harmonia sunt phthongi, id est, soni, quorum unus, duo, vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ neumam, id est, partem constituunt cantilenæ; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est, congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius, tenor vero, id est, mora ultimæ vocis, qui in syllaba quantuluscunque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, (hoc) signum in his divisionibus existit, sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens litteræ virgula plana apposita significat: ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumæ tum eiusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum neumæ alterutrum conferantur, atque respondeant, nunc æque æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia.

Neue Übersetzung.[1])

15. Kapitel.

Anleitung gute Melodien zu fertigen.

Nun, wie es in der Verskunst Buchstaben und Silben, Glieder, Versfüße und Verse gibt, so bedient sich auch die Musik der Klänge, das heißt der Töne, von welchen einer, zwei oder drei zu Silben benützt werden; diese Silben bilden dann entweder einzeln oder verdoppelt ein Neuma, das ist ein Glied der Melodie; ein solches Glied oder mehrere machen einen Abschnitt, das heißt eine zum Atmen passende Stelle. Hiebei ist das zu beachten, daß das ganze Glied zusammenhängend zu schreiben und auszuführen ist, noch mehr zusammenhängend die Silbe. Der Ténor aber, das heißt die Dehnung des letzten Tones, welche bei der Silbe kaum merkbar, bedeutender beim Gliede, am bedeutendsten aber beim Abschnitte ist, gilt als Zeichen für diese Abschnitte; und so ist man genötigt, die Melodie wie nach metrischen Füßen auszuführen, und so haben die einen Töne vor den anderen eine doppelt längere oder doppelt kürzere Dauer oder ein Tremolo, d. i. sie sind von verschiedener Dauer; die Länge wird manchmal durch ein über dem Buchstaben liegendes Strichlein angezeigt. Vorzüglich beachte man eine solche Anordnung der Neumen oder Glieder, daß, mögen dieselben nur in der Wiederholung desselben Tones oder in der Verbindung zweier oder mehrerer Töne bestehen, sie doch immer entweder nach der Zahl der Töne oder nach der Tongröße in Beziehung gebracht werden und sich gegenseitig beantworten, d. h. an Zahlgleiche gleichen, oder dem einfachen Tone zwei oder drei verbundene Töne, und im anderen Falle Quinten oder Quarten entgegengesetzt werden."

Bei nochmaliger gründlicherer Prüfung und Betrachtung ergab sich, daß auch dieser erste Abschnitt des 15. Kapitels des Mikrologus wie die übrigen Absätze von Guido nur für Melodien mit metrischen oder quasi-metrischen Texten gedacht und geschrieben ist.

Ohne diese Annahme leidet dieser Absatz an einer Verschwommenheit, aus der es keinen Ausweg gibt. Guido hat sich wohl auch von dem Gedanken leiten lassen, den der um etwa 100 Jahre später lebende Johannes Cottonius[1]) im 17. Ka-

[1]) Gerbert, Scriptores II, 14, 15.

[1]) Eine Übersetzung dieses Kapitels findet sich in „Cäcilia" (Hermesdorff, Trier) 1875 Nr. 10 von M. Hermesdorff, und im Cäcilienkalender 1884 pag. 36 vom Verf.



pitel seines Traktates ausgesprochen hat, indem er schreibt: „Obwohl nun aber die genannten heiligen Männer die offiziellen Gesänge für die Kirche komponiert haben und auch nicht lange vor unserer Zeit es Gesangskompositionen gegeben hat, so sehe ich nicht ein, was uns verbieten sollte, auch Gesänge zu schreiben. Denn wenn auch jetzt neue Gesänge in der Kirche nicht notwendig sind, so können wir doch in dem Gesange von Rhythmen und lyrischen Versen der Dichter unser Talent üben. Weil wir nun die Freiheit zu komponieren unsererseits geben und auch für uns selbst in Anspruch nehmen, so scheint es angezeigt, daß wir die Vorschriften für die Anfertigung eines Gesangsstückes kundgeben."

Wir müssen die Lehren, die Guido hier gibt, auf das Metrum beziehen. Dies geht schon hervor aus den Anfangsworten dieses Kapitels. Hätte es für alle Kompositionen Geltung, so würde Guido sicherlich angefangen haben: „Igitur quemadmodum in grammatica," nicht „in metris" und nicht zugleich von Silben, Versfüßen, Gliedern und Versen gesprochen haben. Der Vergleich, den er hier macht, ist allerdings nicht besonders vollkommen. Damals gebrauchte man sicherlich als Unterlage für die außerkirchlichen Melodien metrische oder quasimetrische Texte, wie dies auch heute noch der Fall ist, wo man bei solchen weltlichen Gelegenheiten immer Verse als Texte benützt, so daß auch die geringsten Gesänge (selbst die „Gsangeln", „Schnadahüpfeln" der Bauernburschen) in Versen verlaufen.

Voraus sei noch bemerkt, daß aus einzelnen dieser Belehrungen Guidos sich die Ansicht aufdrängt, als hätten diese alten Meister ihre diesbezüglichen Melodien nicht unmittelbar auf den Text, sondern vielmehr auf das Metrum allein (mit Berücksichtigung des Charakters) angefertigt und dann den betreffenden Text untergelegt. Diese Annahme scheint auch eine Stütze zu haben in dem Umstande, daß man damals die Gedichte gewöhnlich nicht mehr nach der Quantität anfertigte, sondern häufig auch nicht einmal den Sprechakzent zugrunde legte, sondern bloß die Silben des Verses zählte.[1])

Der Komponist ging wohl sicherer, wenn er sich bloß an das Metrum hielt, um nicht zu irren. Nehmen wir z. B. die erste Zeile des Hymnus zur Sext, so soll dieser jambisches Versmaß haben; nimmt man ihn aber nach dem Sprechakzent, so erhält man das Gegenteil, nämlich das trochäische Versmaß:

„Rĕctŏr pŏtēns vērāx Dēūs."

Hier muß man auch beachten, daß es damals nach alter griechischer Übung Regel war, bei solchen Gesängen auf eine Silbe nur einen Ton zu setzen; der Grund hievon war unzweifelhaft der, daß der geregelte Gang des Metrums nicht gestört werde, sondern klar hervortrete. Notker, der erste Sequenzendichter, wurde, als er seine ersten Sequenzen seinem Lehrer Iso vorzeigte, von diesem getadelt, daß er auf einzelne Silben mehrere Töne gebracht habe, und belehrt, daß bei metrischen Texten nur ein Ton auf jede Silbe gesetzt werden solle.[2])

Guido redet von Silben und schränkt sie scheinbar auf drei Buchstaben (Töne) ein. Daß er aber eine solche Einschränkung nicht will, sondern nur in kompendiöser Weise spricht, geht hervor aus einem weiteren Passus (l. c. pag. 16), wo er dem Schüler empfiehlt, daß er nicht bloß „dissyllabæ neumæ", sondern auch „trissyllabæ" und „tetrasyllabæ neumæ" benützen soll. Diese Ausdrücke können hier nur als zwei-, drei-, vierteilige Neumen oder Verbindungen von zwei, drei, vier Tönen, welche über eine Silbe zu setzen sind, verstanden werden.

[1]) Gerbert, Script. II, 253. — Vgl. K.-M. Jahrbuch 1888 pag. 16.

[1]) l. c. I, 33. Aurelianus Reom.: „(Musica) Rhythmica est, quæ incursionem requirit verborum, utrum sonus bene an male cohæreat. Rhythmus namque metris videtur consimilis: quæ est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina ... Metrica est, quæ mensúram diversorum probabili ratione cognoscit metrorum, verbi causa heroicum, elegiacum ....."

[2]) Gerbert, De Cantu I, 410 ff. — P. Anselm Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen (Einsiedeln, Benziger 1858) pag. 39, Tafel Nr. 34. — Eine Häufung von Tönen finden wir bei den kirchlichen Hymnen nur am Anfange oder am Schlusse der Verse, wo sie das Metrum am wenigsten beeinträchtigen.

Auch in den Hymnen des Offiziums finden wir drei, vier, fünf ... Töne über einer Textsilbe vereinigt. In neuerer Zeit hat man diese Worte Guidos bloß nach dem Buchstaben genommen und die musikalische Silbe auf drei Töne eingeschränkt.[1]) In neuester Zeit hat man den Vergleich bis zur Redekunst weitergezogen und behauptet, die Choralform setze sich aus lauter zwei- oder dreiteiligen Motiven zusammen, deshalb soll jeder 3. oder 4. Ton einen neuen Akzent erhalten.

Diese Lehre setzt voraus, daß der Komponist seine Melodie nur aus zwei- oder dreitönigen Melodiestücklein zusammengesetzt habe; solches aber widerspricht sowohl dem freien Rhythmus als auch der melodischen Komposition, und findet auch nirgends einen Rückhalt. So viele Akzente können den schönen Fluß der Melodie nur schädigen; überhaupt aber haben die Akzente nicht die Aufgabe, die Melodie zu zerstückeln, sondern derselben Leben und schöne Bewegung zu verleihen.

Wenn jedoch Guido wirklich nur drei Buchstaben der Silbe zuteilen will, so werden wir in den syllabis die einfachen pedes erblicken müssen, von denen er hier überhaupt nicht spricht.

Bei obengenannten Gesängen wurden in der Regel doch nur Versfüße bis zu drei Silben gebraucht, nämlich Jámbus, Trochǽus, Spondēus und Dáctylus, und einsilbig als abgekürzter Versfuß, wie z. B. beim Pentámeter und im trochäischen Versmaß, wenn der Vers mit einer männlichen Silbe schließt.

Er fährt dann fort: „ipsǽque solæ vel duplicátæ neumam ...“ = entweder vereinzelt oder verdoppelt geben die Silben ein Neuma, d. h. sie machen ein Glied der Melodie aus.“

Ich glaube ganz recht zu tun, wenn ich die einfachen pedes unter die Silben rechne. Wenn Guido nun im Verlaufe des Kapitels sagt: „cum et neumæ loco sint pedum et distinctiones loco versuum“ (pag. 16), so hat er zweifelsohne hier den jambischen oder trochäischen Dimeter im Auge, welcher sich in zwei metra oder Glieder scheidet, von denen jedes zwei einfache Versfüße enthält. Die betreffenden Verse hatten also zwei solche Glieder, und zu Distinktionen vereint waren sie ganz oder fast ganz gleich,[1]) also „duplicatæ (sc. syllabæ)“ waren nur bei metrischen Gesängen zu finden, z. B. — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ ; ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ —.

Ferner sagt er: „Sodann ein Glied oder mehrere bilden eine Distinktion, d. h. eine zum Atmen geeignete Stelle.“ Eine Distinktion bildet gewöhnlich eine Verszeile, je nach dem Versmaß. Im sapphischen Versmaße bildet die letzte Zeile, ein einzelnes Glied, eine Distinktion (vgl. „scándere sedes“ im Hymnus „Iste conféssor“).

Weiter schreibt er: „Davon ist zu bemerken, daß das ganze Glied comprésse, d. h. enge sowohl geschrieben als auch gesungen werden muß, die Silbe aber muß noch enger zusammenhängen.“ Dies ist notwendig, damit die einzelnen Teile sowohl in ihrer Selbständigkeit als in ihrer Zusammengehörigkeit zu einer Distinktion klar zu erkennen sind.

Auch von einem „Ténor“ redet Guido; er versteht nämlich darunter das Anhalten oder die längere Dauer der letzten Silbe und diese soll bei der Silbe oder dem Versfuß gering genommen werden, beim „pars“ (Glied) länger und am längsten bei der Distinktion. Es scheint demnach der Gebrauch gewesen zu sein, wie auch schon Hucbald vorschreibt, die letzte Silbe als lang zu halten.[2]) Diese Verlängerung der letzten Silbe kann sich leicht von selbst ergeben, wenn langsam rezitiert oder gesungen wird, indem diese Silbe Zeit hat auszuklingen. Einige erklären diese „mora ultimæ vocis“ als ein suspirium, eine Pause von entsprechender Dauer. In früheren Zeiten hat man das Offizium sicherlich langsamer gesungen und rezitiert, wie etwa heutzutage noch die Karthäuser tun, welche bei jedem asteriscus (*) eines Psalmverses und am Schlusse desselben eine Pause machen, während welcher man

[1]) Vergl. „Choral und Liturgie“, Schaffhausen 1865, F. Hurtersche Buchhandlung, pag. 130. Der Kongreß von Arezzo 1882 glaubte in diesem Kapitel alle Vortragsregeln des Chorals zu finden.

[1]) l. c. pag. 16 sagt Guido: „Sunt vero quas prosaici cantus, qui hæc minus observant, in quibus non est curæ si aliæ maiores, aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.“

[2]) l. c. I, 183: „Ego sum via, veritas et vita. Alleluja, alleluja. Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves sunt.“



bequem „Ave Maria“ sprechen kann. Ein so langsames Rezitieren oder Singen des Offiziums geht auch aus der Regel des heiligen Benedikt hervor, welcher für die Matutin durchschnittlich zwei Stunden festsetzt, während man jetzt bei schnellerem Rezitieren dasselbe Offizium in ³/₄ Stunden persolviert. Eine solche mora bemerken wir auch bei unserem Gesange, namentlich der Hymnen, und zwar nicht bloß am Ende eines Verses, sondern häufig auch bei den Gliedern, wenn die Gliederung des Textes mit der Gliederung des Metrums oder der Melodie zusammentrifft.

Diese Dehnung erklärt Guido als Zeichen (signum) besonders der Versabschnitte, und es zeigt sich, daß einige Töne länger als andere auszuführen seien. Er sagt nämlich, daß „die einen Töne doppelt länger, die anderen doppelt kürzer sind; manchmal ist auch über den Buchstaben — wahrscheinlich über den Tonbuchstaben, da man vom Texte noch absehen muß — eine virga gesetzt, um ihre Länge anzuzeigen.“ Der Ausdruck „cantilena“ deutet auch auf die Melodie allein, ohne Text, hin. Demnach wird durch diese Abscheidungen (moræ oder suspiria) leicht erkannt, daß der Gesang wie nach metrischen Füßen sich vollziehen soll, indem der Wechsel der langen und kurzen Töne in gewisser Ordnung je nach dem Versmaße geschieht. Das trifft bei prosaischen Gesängen nicht zu, indem die Melodien derselben überhaupt nicht nach einem Versmaße komponiert und die Glieder derselben sehr ungleich und verschieden sind und zudem man nur zu oft in Zweifel gerät, was alles man zu einem Gliede rechnen solle.

Der letzte Satz ist zwar lang und scheint große Schwierigkeiten zu haben, welche sich aber klären, sobald man ihn bloß auf metrische Kompositionen anwendet.

Guido redet hier von nur zwei vorhandenen Gliedern (alterutrum), welche wenigstens der Grundlage, d. h. dem Metrum nach, gleich sind. Hier haben wir wieder den Dimeter.[1])

Er gibt nun die Anweisung, um Monotonie zu vermeiden:

Die beiden Glieder soll man so behandeln, daß I. numero vocum entweder a) die beiden Glieder gleichviel Töne bekommen oder b) daß, wenn im ersten Gliede nur einzelne Töne über den Silben sind, im zweiten Gliede an den betreffenden Stellen zwei oder drei Töne gesetzt werden; oder II. ratione tonorum daß, wenn im ersten Gliede nur kleine Intervalle benützt sind, oder dasselbe sich in tieferer Lage befindet, das zweite Glied entweder größere Intervalle, Quarten oder Quinten, bringt oder in diesen Intervallen aufsteigt oder unmittelbar in höherer Lage singt und umgekehrt (ein Intervallsprung über die Quint hinaus war nicht erlaubt). — Die verschiedene Anwendung der letzten zwei Lehren sehe man in den kirchlichen Hymnenmelodien,

E E E D G G ac c

z. B. Pange lingua glori-o-si (die Melodie ist älter als der Text de SS. Sacramento).

Dies ist der einzig richtige und hieher passende Sinn der letzten Bemerkung Guidos. Die Worte „sesquialtera“ und „sesquitertia“ bedeuten nicht eine Proportion bezüglich der Menge der Töne, sondern sie sind die Zahlenverhältnisse der Quint und Quart.

Über allen Zweifel wird aber diese Erklärung erhoben dadurch, daß Guido unmittelbar an diesen Satz, ohne alle weitere Bemerkung vorher oder nachher, zwei Diagramme setzt, welche die Worte „sesquialtera“ und „sesquitertia“ aufs bestimmteste erklären, indem er nicht bloß die Ausdrücke, sondern auch die Zahlenverhältnisse und die Intervalle mit Buchstaben deutlich kundgibt: 1:2 = Diapason (Oktav), A—a; 2:3 = sesquialtera = Diapente (Quint), A—E; 3:4 = sesquitertia = Diatessaron (Quart), A—D; 8:9 = Tonus (Ganzton), A—B (H).

Auch auf die folgenden Belehrungen Guidos haben diese Diagramme nicht den mindesten Bezug.

„Ratio tonorum“ heißt hier die „Berechnung der Intervalle“ und kann nicht mit „bezüglich“ oder „im Verhältnis“ übersetzt werden, sonst macht man sich eines Pleonasmus schuldig, welchen schon

[1]) Auch bei anderen Versarten, z. B. beim sapphischen, bilden zwei einfache Versfüße ein Glied des Verses, z. B. Istĕ cōnfĕssōr | Dŏmĭnī cŏlĕntēs.

das ausschließende aut — aut verbietet. Proportion der Töne anzunehmen gehört zu „numero vocum“, es würde sich ja wiederum nur um eine Menge von Tönen handeln; auch sonst ist nirgends von einer derartigen Proportion die Rede.

Also Proportionen haben hier keinen Platz, wie man bisher angenommen hat, um so weniger aber der Versuch, durch Zusammenwerfung der Tonzahlen mehrerer Glieder eine „schöne“ Proportion zu gewinnen, was eine totale Verirrung über das musikalische Gebiet hinaus wäre.

Man könnte hier das Wort „Proportion“ nur als einen allgemeinen Begriff, eine gewisse Symmetrie oder ein gewisses Ebenmaß fassen; der freie Rhythmus, namentlich in den prosaischen Gesängen, verträgt keine bestimmten Zahlenverhältnisse.

Schließlich möchte ich noch eine Bemerkung Guidos hieher setzen, welche mir nicht unwichtig zu sein scheint. Er schreibt nämlich (l. c. pag. 15 u. 16):

„Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate permittat. Quam rationabilitatem etsi sæpe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed hæc et huiusmodi melius colloquendo quam conscribendo monstrantur.“

* * *

Da sich in neuester Zeit ein besonderer Forschungseifer auf dem Gebiete des Chorals zu zeigen scheint, so erlaube ich mir, einige Forschungsobjekte namhaft zu machen, deren Lösung nützlicher und wenigstens für die Musikwissenschaft von Wichtigkeit und hohem Interesse wäre. Ich verhehle mir nicht die Schwierigkeiten, welche mit der Lösung dieser Fragen verbunden sind, einige mögen vielleicht sogar unlösbar sein, aber ein Versuch würde nicht schaden:

1. Der Übergang des altgriechischen Tonsystems in das mittelalterliche.

2. Die Neumenforschung ist noch nicht zu Ende geführt; man hat bisher mehrere Neumensysteme aufgestellt, aber sie wollen nicht völlig klappen. Auch bezüglich der Intervalle hätte man sicherlich etwas eruieren können, wenn man die Tonarten beigezogen hätte, was man jedoch bis jetzt unterlassen hat.

3. In den ältesten Neumenbüchern von St. Gallen (C. l. 359) und Einsiedeln (C. l. 121) kommen mancherlei Buchstaben über den Neumen vor. Was bedeuten dieselben? Die Erklärung des Alphabetes, welches Notker[1]) gegeben hat, reicht bei weitem nicht aus.

4. In den von Gerbert unter dem Namen Hucbald herausgegebenen Traktaten werden drei Buchstabenskalen namhaft gemacht; wann, wie, wo wurden dieselben angewendet?

5. Welches mag der Grund sein, daß bis jetzt so äußerst wenige Manuskripte, resp. Fragmente aufgefunden wurden, in welchen oberhalb der Neumen die Melodien auch noch mit Buchstaben eingezeichnet enthalten sind?

6. Läßt sich ein Unterschied bezüglich der melodischen Faktur zwischen den sog. traditionellen Meßgesängen und den vom 12. bis 14. Jahrhundert komponierten Heiligenoffizien[2]) konstatieren?

7. Eine Geschichte des Choralvortrages.

Berichtigung: Im vorigen neunundzwanzigsten Jahrgang dieser Zeitschrift Seite 183 habe ich bezüglich der Broschüre des Dr. Krasuski infolge meiner Erblindung sein Vorgehen unrichtig aufgefaßt, indem ich annahm, er habe die Melodien an seiner eigenen Theorie prüfen wollen. Nun verhält sich aber die Sache umgekehrt: Er prüfte die Theorie an den Melodien. Ich bitte das auf diesen Punkt Bezügliche richtigstellen zu wollen. Alles übrige behält seine Geltung.

Metten, im September 1906.

P. Utto Kornmüller, O. S. B.

[1]) Gerbert, Script. I. pag. 95.

[2]) Z. B. das Offizium Sanctæ Afræ von Hermann Kontraktus (Großherzogliche Bibliothek, Karlsruhe); die Reimoffizien von den heiligen Franziskus und Antonius von Julian von Speier, herausgegeben von Dr. J. E. Weiß (München 1901, Lentner); die Münchener Kgl. Staatsbibliothek bewahrt auch derartige Offizien, z. B. das vom hl. Emmeram, vom hl. Wolfgang, usw.





Leonhard Paminger.

Ein bio-bibliographischer Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts.

Die musikhistorische Forschung hat im Laufe der letzten Dezennien wiederholt und dringend darauf hingewiesen, daß auf ihrem Gebiete vorerst noch eine Unsumme von Kleinarbeit zu leisten sei, daß arbeitsfreudige Meister und Gesellen erst die Steine herbeischaffen und behauen müssen zu dem stolzen Bau, der auf festgefügten Fundamenten sich erheben soll; einen bescheidenen Baustein hiezu möge die nachfolgende Studie liefern.

Wenn wir die historischen Nachrichten über Leonhard Paminger verfolgen, so finden wir dieselben äußerst dürftig — zuweilen sogar unrichtig — und selbst unsere bedeutendsten Forscher, wie Ambros, Proske, Eitner usw. bieten uns weniges, was über eine schablonenmäßige Angabe der Geburts- und Sterbedaten, der Aufzählung seiner Werke hinausgeht; es fehlte ihnen das nötige Material. Der Staub der Bibliotheken begrub bisher ein Werkchen, das uns über das Leben der Gelehrten- und Musikerfamilie Paminger den reichsten Aufschluß gibt, aber allem Anschein nach der Forschung entgangen war. Der Titel lautet: **B. Caroli Christiani Hirschii | de vita | Pamingerorum | commentarius | quem VII programmatibus conclusum | e bibliotheca | summe Reverendi Domini Georgii Adami Michel | edidit atque illustravit | Philippus Albertus Christfelsius | Oettingæ | Imprimebat Joannes Henricus Lohse, Typogr. aul.** Kleinquart. 114 Seiten. Sig. A—P.

Die Entstehung des lateinisch geschriebenen Buches fällt in die Zeit von 1764 bis 1767. Die Münchener Kgl. Hof- und Staatsbibliothek verwahrt dasselbe unter: Diss. 3805, 7.[1]) — Pag. 1. enthält das Vorwort des Christfels, Rektors und Inspektors des Seminars in Öttingen.

Vor einigen Jahren habe er **Singularia Oettingensia e vita B. Hieronymi Wolfii** zu allgemeiner Befriedigung publiziert. Er sieht sich zu neuer Veröffentlichung veranlaßt durch das Interesse des gleichen Mäcenas, „**Supremus Ephorus**“ der Kirchen und Schulen von ganz Rhätien, Georg Adam Michel, des um die rhätische Geschichte so hochverdienten Mannes. Derselbe kaufte von dem Altdorfer Philosophen Georg Andreas Willius das Leben der drei Paminger. Dieser Kommentar hat zum Verfasser den unsterblichen, der literarischen Welt nur zu früh entrissenen **Carolus Christianus Hirschius**, „**sacrorum oraculorum apud Noribergenses interpretem facundissimum**“, dem die **historia Norica** und speziell Nürnberg so viel verdankt.

Als Christfels noch Zögling in Altdorf war, bedauerte er mit anderen, daß mit den Schriften und Briefen Hirschs so barbarisch umgegangen wurde. Ähnliches Schicksal traf schon die Notizen des Georg Friedr. Brechenmacher, die nicht bloß zur Streu, sondern auch zum Einwickeln von Käse, Pfeffer usw. benützt wurden; seine seit fünfundzwanzig Jahren gemachten Erfahrungen in Erziehung der Jugend hätten wahrlich ein besseres Schicksal verdient. Vorliegender Kommentar von Hirsch war von Will erworben worden; Michel erfuhr, daß derselbe in Altdorf sei, verschaffte sich das Manuskript, da Sophonias Paminger einer der ersten Rektoren der Schule war, und bestimmte es zur Bearbeitung

[1]) Auch an dieser Stelle sei der Direktion der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek für die gütige Überlassung desselben, sowie der weiteren ergänzenden Werke der geziemende Dank ausgesprochen. Gleichen Dank schulde ich H. H. Dr. Fr. X. Haberl in Regensburg, dem Bibliothekar an der Kgl. Bibliothek in Berlin, Herrn Dr. Springer, Herrn Professor Dr. Stötzner in Zwickau, sowie H. H. Domkapitular Dr. Krick in Passau, welche mich mit Notizen über Paminger gütigst unterstützten. Leider ist an der Wirkungsstätte Pamingers, in Passau selbst nichts zu finden, da der allgemeine Stadtbrand von 1662 und 1680 alles literarische Material vernichtete.

für Schulprogramme, eine Arbeit, die Christfels traf. Das Vorhandene wurde nicht bloß abgeschrieben, sondern auch alles über Paminger zusammengesucht, was dem Hirsch entgangen war; manche Nachrichten desselben verbessert usw. Der Titel des Manuskriptes lautet: „Leonhardi Sophoniæ et Sigismundi Pamingerorum Virorum sec. XVI. Clarissimorum, vitam, eruditionem et famam e tenebris eruit, rei publicæque literariæ feliciter restituit, simulque plurimarum in Austria, Bavaria et Palatinatu superiore scholarum deperditarum notitias exhibet Carolus Christianus Hirschius, Diac. eccl. Laur. Noribergens. Die Vorrede von G. A. Will, „comes Palatini Cæsarei et Prof. Publ. Ord. Altorfini", folgt dem Titel, darauf das Prooemium Hirschianum. Abgeschlossen ist dieses Vorwort des Christfelsius „ad d. V. Id. Mart. 1764". Die Anmerkungen Christfels' zum Texte des Hirsch, der in §§ mit römischen Ziffern eingeteilt ist, folgen in Zahlen, die Anmerkungen des Hirsch selbst sind durch Buchstaben und noch näher durch * gekennzeichnet.[1])

I.

Ein Lustrum vor jenem Jahrhundert, das die gewaltigen Umwälzungen in Staat und Kirche gebären sollte, erblickte Leonhard Paminger das Licht der Welt; der Sonntag „Lætare" (29. März) des Jahres 1495 war sein Geburtstag. Acht Meilen unterhalb Bayerns Grenzstadt Passau, in dem oberösterreichischen Orte Aschau (Aschach) stand seine Wiege. Damals geboten die Grafen von Schaumburg über diesen Strich Landes, der dann später nach dem Erlöschen dieser Linie in den Besitz der Grafen von Harrach überging, deren prächtiges Schloß heute noch die blauen Wellen der Donau grüßen. Leonhards Vorfahren standen in Diensten der damaligen Grafen und scheinen sich eines bedeutenden Ansehens erfreut zu haben; so wird uns von seinem Vater Andreas berichtet, daß er die Würde eines Senators bekleidete:

Nec genus obscurum spreta de plebe trahebat
Huic pater eximia laude senator erat.[1])

Auch das Wappen der Familie Paminger liefert uns einen Beweis hiefür: auf einem dreigipfligen Hügel erhebt sich ein belaubter Baum, auf beiden Seiten ein Stern mit sechs Strahlen, darunter ein geschlossener Helm mit zwei Adlerfedern und einem grünenden Zweig. Leonhards Sohn, Sophonias Paminger, erklärt die Entstehung des Wappens also:

Hæc sunt præmia, quæ gens Pamingeria quondam
Pro recte factis et pietate tulit.

Was den Familiennamen selbst betrifft, so lautet derselbe eigentlich und ursprünglich Päminger; so wenigstens schreibt Leonhard auf seinen späteren in deutscher Sprache abgefaßten Werken und ebenso Sophonias (sogar in dem lateinisch geschriebenen Ms. Z 24 der Berliner Bibliothek).[2]) Die Form Paminger ist also nur das latinisierte Päminger und hat sich von den lateinisch geschriebenen Werken, speziell des Opus musicum, in unserer Bibliographie allgemein eingebürgert. Eine weitere Schreibweise lautet: Peminger; sie findet sich in dem „Album Academiæ Vitebergensis", in welchem der junge Universitätsstudent Sophonias folgendermaßen eingetragen ist: Peminger Sophonias Bataviensis, Bavarus, Junius 1545.[3]) Als verdorbene

[1]) Zur Ergänzung des obigen Werkes dienen: Sophoniæ Pamingeri Patavini Poematum Libri Duo. Primus Elegiarum et Epigrammatum, ad Prudentissimum Senatum Tekhendorffensem. Secundus Funerum et Lyricorum versuum ad Clarissimos Viros D. Ortholphum Fuxpergerum, Reipubl. Pataviensis Syndicum. Et. M. Joannem Kappenstill, Archigrammatæum.

His accessit Liber Poematum Balthassari Pamingeri, ad Reverendum Dominum Augustinum Munich Ranshovianum Antistitem. Norimbergæ, In Officina Typographica Valentini Neuberi. M. D. LVII. (Münchener Hof- und Staatsbibliothek P. O. lat. 1116.)

ʻΟΛΟΦΥΡΜΟΣ Sophoniæ Pamingeri P. in Inclyta Norimbergensi Reipub. Privatim docentis, de morte piiss. honestissimæque Matronæ, Annæ Weinzirlin, Uxoris suæ cariss. ab eodem in medio luctu scriptus.

Norimbergæ, excudebat Nicolaus Knorr. Anno M. D. LXXXVI. (Münchener Hof- und Staatsbibliothek P. O. lat. 750 [5].)

[1]) Vergl. Præfatio Sophoniæ ad Epitaphia in obitum parentis et Epicedion B. Nusseri in obitum Leonardi. pl. E 4.

[2]) Siehe S. 133.

[3]) Cf. Monatshefte für Musikgeschichte 1894, S. 120.

Abweichungen müssen gelten: Paming und Baminger, auffällig dagegen ist die Form Panninger. Dieselbe gebraucht durchwegs Brusch, der selbst in Passau lebte und ein Freund und Gesinnungsgenosse des Leonhard P. war,[1] z. B. in seiner im Jahre 1552 verfaßten kurzen Geschichte der Pröpste von St. Nicola (enthalten in dem 1692 zu Wien von Daniel von Nessel herausgegebenen Supplementum Bruschianum) S. 95: Thomas Gunnerus ... utrumque Panningerum, Leonhardum et Sophoniam alit musicos insignes etc. In dem 1553 zu Basel gedruckten Buche des gleichen Brusch „De Laureaco et Patavio" begegnen wir jedoch der richtigen Schreibweise: Paminger.

Leonhard war der jüngste Sohn seiner Eltern und scheint in seinen Kinderjahren von schwächlicher Gesundheit gewesen zu sein; ich schließe diesen letzteren Umstand aus einer gelegentlichen Bemerkung (in den Poemata Balthassari), wo es heißt, daß ihm manche außer drückender Armut auch ein kurzes Leben voraussagten.[2] Doch er machte diese Propheten und Prophetinnen schmählich zuschanden; unter der liebenden Mutter Sorge kräftigte sich seine Gesundheit und er wuchs zu einem frischen Knaben heran. Freilich, des Lebens Mühsale mußte er schon in den Frühlingstagen seiner Kindheit reichlich kosten. Wenn wir auch den Inhalt der Worte aus dem obigen Gedichte:

„Multa tulit puer et primis nutritus in annis
Est nimium parce, pertenuique cibo"

noch als diätetisches Heilmittel für seine Gesundheit auffassen könnten, so geben uns doch die folgenden Verse den Schlüssel zu des Rätsels Lösung. Not und Armut können es doch wohl kaum gewesen sein, die in dem wohlbestellten Hause des angesehenen Senators Andreas Paminger zu solcher Behandlungsweise des jüngsten Sprößlings drängten, es muß vielmehr der Mangel an väterlicher und geschwisterlicher Liebe dem kleinen Leonhard diese schwere Zeit bereitet haben; der Umstand, daß er alle seine Geschwister und den Vater als „asper" und nur die Mutter als „benigna" bezeichnet, nötigt förmlich zu dieser Annahme. Doch, wie dem auch sei, Leonhard fiel es unter solchen drückenden Verhältnissen jedenfalls nicht schwer, als zehnjähriger Knabe von dem elterlichen Hause Abschied zu nehmen und die Kaiserstadt Wien als neue Heimat zu begrüßen.

Zwar meldet Christfelsius im ersten Programm nur eine Übersiedlung Leonhards nach Wien (1513), aber aus den obengenannten „Poemata", welche die „Puerilis et perbrevis descriptio educationis Leonarti Pamingeri Musici præstantissimi, Patris sui charissimi" enthalten, geht deutlich der erste Aufenthalt des Zehnjährigen in Wien hervor (1505).[1] Leonhard begann damals seine humanistischen Studien und setzte sie eine Reihe von Jahren mit großem Erfolge fort.[2] Denn daß der spätere Meister über ein hohes Maß von Bildung verfügte, das sagen uns in unzweifelhafter Weise seine Werke; wann aber soll er sich dieselbe angeeignet haben, wenn nicht in dieser Zeit, da Sophonias von dem erst Achtzehnjährigen bereits sagen konnte,[3] daß er „lieber betteln gehen als den Musen untreu werden wolle". Nach seinem Abschiede von Wien, wo er das „Hungerleiden gelernt hatte",[4] irrte er, jeder väterlichen Unterstützung bar, lange Zeit in den heimatlichen Gefilden umher,[5] bis es ihn nach Salzburg trieb; doch als er auch hier bitter mit Not und

---

[1]) † 1557 als lutherischer Pfarrer zu Pettendorf in der Oberpfalz.

[2]) Prædicunt autem quidam huic puero esse tenendam
Pertenuem vitam, pauperiemque gravem.
Sed metam statuunt illi, finemque laborum ..

[1]) Dehn befindet sich also im Irrtum — auch Proske (Mus. div. tom. IV. p. XXVIII)., — wenn er (Cäcilia, 26. Jahrg., S. 199) Leonhard „in dem vom Abte Thomas Gunner bei Passau gestifteten Kloster zum hl. Nikolaus" erzogen werden läßt, ganz abgesehen davon, daß das Augustiner-Chorherrenstift St. Nikola bei Passau nicht von Thomas Gunner, sondern von dem hl. Bischof Altmann von Passau gestiftet worden ist; was Propst Gunner stiftete, war eine Klosterschule bei dem Stifte, wie aus Brusch' oben zitierter Geschichte der Pröpste von St. Nicola zu ersehen ist.

[2]) Heinc format mores ingeniumque suum.
Indolis illius vis tantum accrevit, ut amplam
Spem de seignotis fecerit, atque suis.

[3]) Præf. ad Epith.

[4]) Ferre famem didicit, duros et ferre labores
Paupertas semper valde gravabat eum.

[5]) Finibus in patriis errabat tempore longo
Et patris auxilio præsidioque carens.



Elend kämpfen mußte; suchte er abermals seine Heimat auf, allerdings um sie schon bald wieder zu verlassen und nochmals seinen Weg nach Wien zu nehmen. Seine geistige Ausbildung und die Vollendung seiner Studien blieb sein nächstes Ziel; Johann Zeth, Sebastian de Fronleuten, Johann Trapp, Christoph Kilber und Martin Edlinger werden uns als seine Lehrer genannt. Und in der Tat hatten diese Männer an Leonhard Paminger keinen unwürdigen Schüler; „ei in litteris laurea prima datur“ meldet der Chronist. Freilich, Hunger und Durst vermochte dieser Siegeslorbeer nicht zu stillen, und so begann aufs neue der Kampf mit des Lebens Notdurft.

Als endlich alle Stipendien ermangelten, fand Leonhard auf seiner Freunde Verwendung Anstellung auf dem Musikchore von St. Stephan, wo er wegen seines „tiefen Basses, der Kenntnis der cythara, testudo und tibia“ sehr beliebt war. Es ist dies für uns die erste geschichtliche Nachricht über die musikalischen Eigenschaften des Jünglings; wir dürfen also annehmen, daß Leonhard neben dem wissenschaftlichen Studium auch die Pflege der Musik sich hatte angelegen sein lassen, wie die Kenntnis der Gesangskunst und der obigen Instrumente beweist. Hochinteressant und für uns äußerst wichtig ist eine kurze Notiz, welche über sein theoretisches musikalisches Studium speziell in der Kompositionslehre Aufschluß gibt: „Nullo usus duce, harmonias didicit iungere — er war also Autodidakt, ein Umstand, der uns fast Verwunderung abnötigt, wenn wir die ausgezeichneten Kompositionen betrachten, wie er sie später in seinem großen Opus musicum niedergelegt hat.

So sehr den eifrigen Kunstjünger die neu errungene Stellung von St. Stephan erfreuen konnte — gab sie ihm ja für seine Existenz die nötigen Mittel —, so war sie doch nicht imstande, seinem Streben nach Wissenschaft und Kunst volle Befriedigung zu gewähren, und da er nun befürchtete, daß ihm jetzt mehr Gelegenheit geboten sei „amicis et otio quam studiis operam dandi“, machte er kurzen Prozeß, gab 1516 seine Stellung auf und ging nach Passau.[1]) Welch hellstrahlendes Licht wirft dieser heroische Entschluß auf die Tatkraft und zugleich auf den wissenschaftlichen und künstlerischen Ernst des damals einundzwanzigjährigen Jünglings!

Welche Stellung Leonhard Paminger nach dieser seiner Übersiedlung bekleidete, ist aus den Dokumenten nicht ersichtlich; dieselben melden uns nur, daß er „später“ Rektor an der St. Nikolausschule[2]) wurde; jedenfalls aber muß sich der junge Mann bald eine sichere Existenz errungen haben, denn sonst wäre es ihm wohl nicht möglich gewesen, schon ein Jahr nach seiner Passauer Ankunft sich einen eigenen Hausstand zu gründen und Elisabeth Agnes als seine Gattin in sein Heim zu führen (1517). Ja, ich glaube nicht fehlzugehen in der Annahme, daß Paminger schon 1517 als Lehrer an diese Schule berufen wurde; den Beweis hiefür finde ich in einer Stelle der Poëmata des Sophonias, die besagt, daß Leonhard „1557“ bereits 40 Jahre „in pulvere scholastico sudasse“. Auch das Jahr seiner Ernennung zum Rektor bei St. Nikola dürfte sich bestimmen lassen. Das Passauer Diözesan-Visitationsprotokoll verzeichnet nämlich „1558“ als Rektor an der Klosterschule einen gewissen Matthä Reintaler und nicht mehr Leonhard Paminger; dieser scheint also 1557 aus seinem Amte geschieden zu sein. Nachdem aber nach einer weiteren Notiz des Schulprogramms Leonhards Amtsführung als Rektor 28 Jahre währte, so mag sein Amtsantritt in das Jahr 1529 fallen.

Der Mann, der sich um die Ausbreitung der „neuen Lehre“ in Passau besonders bemühte, war Leonhard Kayser, ein geborener Passauer; seine Studien hatte er an der Universität Wittenberg gemacht, wahrscheinlich als ein Schüler Luthers. Kaysers Anstrengungen scheinen aber nicht besonders erfolgreich ge-

[1]) In einer Anmerkung des Programms findet sich auch eine Ableitung des Wortes „Passau“ von „Paß“ und „Au“. (!)

[2]) St. Nikola war das von Bischof Altmann 1076 gegründete und von Heinrich IV. später hervorragend dotierte Kloster auf dem linken Ufer des Inn, an dem Platze, wo früher die Pfarrkirche zu St. Andreas „ad lapides„ gestanden hatte.

wesen zu sein, denn nachdem er 1526 in Passau den Protestantismus einzuführen gesucht, wurde er bereits 1527 von Bischof Ernst aus seiner Vaterstadt vertrieben. Mehr Erfolg hatte der Prediger am Dom in Passau, Urban Sachstetter; er fand kräftige Unterstützung an dem Bischof Wolfgang I., „welcher dem neuen Evangelium sehr ergeben war."

Der Übertritt vom Katholizismus zur neuen Lehre brachte Paminger mit bedeutenden Männern der Reformation in Berührung. Er stand in ständigem Briefwechsel mit Vitus Theodorus, Thom. Venatorius, Paul Eber, Joh. Higelius, Stephan Bockenrieder, Stephan Ferber, Joach. Heller, Christoph Starl, Wolfgang Stingel; besonders bemerkenswert aber ist seine Freundschaft mit Melanchthon und Luther. Melanchthon, „in comitiis Ratisbonensibus viventi" dedizierte er z. B. die Komposition der Antiphon de apostolis ex Matth., X. 16.,[1]) sowie die des Textes: Philippe, qui videt me, alleluja.[2]) Über sein Verhältnis zu Luther berichtet uns G. Mich. Preu in einem Schulprogramm.[3]) Ja der Reformator ließ es sich nicht nehmen, seinem Freunde eine seiner Schriften zu übermachen; mit eigener Hand schrieb er nach mehreren Zitaten aus der Heiligen Schrift (Ps. 26, 27. Act. 17, Ps. 21, 22) die ruhmvolle Widmung an Paminger: Martinus Lutherus D. / Suo Leonhardo Pamingero, fideli institutori pueritiæ Christianæ et Musico inter primos laudabili.[4])

Bei dieser innigen Freundschaft, welche die beiden Männer verband, ist es erklärlich, daß Paminger der neuen Lehre mit Begeisterung bis zum letzten Atemzuge ergeben war; das Epiced. Balthas. Nusseri bezeugt uns das: „er fürchtete nicht diejenigen, die ihm drohten, daß er nicht kirchlich beerdigt würde, wenn er nicht wieder katholisch würde; auch wenn man seine Gebeine in den Inn werfe, kehre er nicht zurück." Freilich blieb ihm deswegen manche harte und schwere Stunde von seiten seiner Umgebung nicht erspart.

Leonhard Pamingers Berufsaufgabe war also nicht die eines Musikers, sondern die eines wissenschaftlichen Lehrers und Erziehers. Er erfreute sich hierin einer allgemeinen Achtung und Beliebtheit wegen seiner hervorragenden Charaktereigenschaften; das meldet uns der Chronist mit Worten höchsten Lobes: „propter gravitatem, 'candorem, integritatem, humanitatem, in rebus agendis prudentiam, fidem et justitiam, summa in auctoritate, maximo in pretio apud omnes bonos fuerat." Und in den Epitaphien lesen wir abermals den Preis seiner Tugenden:

„Gratus erat multis, omnibus æquus erat", und hinwiederum:
Magna illi pietas, gravitas, prudentia, virtus.
Curaque sinceræ religionis erat.

Daß den Rektoren der damaligen wissenschaftlichen Schulen ein weniger sorgenfreies Leben beschieden war, als heutzutage, zeigt schon der Umstand, daß Leonhard 23 Jahre lang neben seinen Rektoratsgeschäften das Amt eines Sekretärs bei St. Nikola versah, jedenfalls dazu genötigt durch seine geringen Einkünfte als Rektor; doch trübte das nicht seine Seelenruhe: „pertenui tamen stipendio contentus erat."

1558 war Paminger, wie wir bereits oben gesehen haben, nicht mehr Rektor; welche Umstände seinen Rücktritt bewirkten, ist nicht bekannt, vielleicht hängt jedoch derselbe mit den Schicksalen seines Vorgesetzten, des Propstes von St. Ni-

[1]) Cf. Op. mus. Tom. I. p. 191.

[2]) Cf. Tom. II. p. 84 ss.

[3]) Apud M. Godofr. Ludovici in historiam scholarum P. III. p. 238. Des allgemeinen Interesses halber möge der Text hier folgen:

Cognita illius in veritate cœlesti ac morum integritate, constantia, qua munitus bis loco cedere, quam ad unguem ab hac deficere maluit, Lutherus eum et necessitudine, et crebro literarum commercio dignum iudicavit. Atque hoc vinculum eorum voluntates tam arcte copulavit, ut neuter præcipuam ab altero fortunam postularet. Inde evenit, ut Pamingerus, Luthero superstes a Deo consuetudinem cum familiari suo cœlestem multis precibus expeteret, donec Patavii .... placide defunctus voti sui compos factus est.

Cf. auch des Sophonias Vorrede zu den Epitaph. & Threnod. pl. A. 4 und die Dedikationsvorrede zum tom. I. des Op. mus.

[4]) D. Mart. Lutheri Commentarius in Epistolam S. Pauli ad Galatas. Wittenb. 1538. 4°. (Aufbewahrt in der Bibliothek des Ad. G. Michel „supremi per Rætiam rerum sacrarum Antistitis.")



kola, Thomas Gunner (seit 1548) zusammen. Dieser brachte das Augustiner-Chorherrenstift St. Nikola in eine äußerst mißliche Lage, so daß es bis zum Jahre 1571 einem Laien, dem Klosterrichter Pfenningmann, in Administration übergeben werden mußte; zwischen 1552 und 1558 wurde er mit dem Prior und einem Teile des Konventes lutherisch und mußte deshalb nach Österreich flüchten, wo er 1560 starb. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß mit der Flucht des Propstes und seiner Amtsentsetzung auch der Rektor der Schule, der ja ebenfalls zur neuen Lehre übergetreten war, Amt und Stellung verlor. Leider verschweigen die Dokumente die weiteren Berufsschicksale Pamingers; wahrscheinlich wurde ihm die Sekretärstelle bei St. Nikola nicht genommen,[1]) so daß er wenigstens für seinen Lebensabend die allernotwendigsten Mittel besaß; freilich, ein freudiger Lebensabend mag es für Leonhard nicht gewesen sein.

Vielleicht aber war ihm gerade in seinen trüben Stunden die Musik eine gütige Trösterin, denn seine ganze freie Zeit widmete er „arti musicæ“, und zwar nur den Kompositionen „heiliger Texte“. In dieser Zeit mag das Op. mus. entstanden sein.

Die Güte und Trefflichkeit seiner Kompositionen errang Paminger bald auch auf diesem Gebiete hohen Ruhm, wie wir schon oben aus Luthers Dedikationsworten zur Genüge ersehen haben; auch Christfelsius nennt ihn unter den Musikern seiner Zeit „celeberrimum“, und Valentinus Tilgnerus schreibt in Epicedio über ihn:

„Ingenio felix, prudens in rebus agendis
Candidus et cunctis officiosus erat.
Musicus excellens, quo non præstantior alter
Arte locare notas, corda ciere sono
Errantes docuit magno discrimine vitæ
Solius Christi fidere morte sacra.“

Vierzig Jahre lang hatte Pamingers Gattin Agnes Leiden und Freuden der Ehe getreu mit ihrem Gatten getragen, als sie der unerbittliche Tod in ein besseres Jenseits abrief am 19. April 1557. Fünf Jahre blieb Leonhard Witwer, dann heiratete er zum zweiten Male, und zwar eine Witwe namens Barbara. Die Ehe war kinderlos und schon nach zwei Jahren starb Leonhards zweite Gattin. Nicht lange mehr und auch er sollte ihr nachfolgen. Am 13. April 1567 zeigten sich die ersten Krankheitserscheinungen, es trat ein allmählicher Kräfteverfall ein und am 3. Mai morgens 5 Uhr nahm der vielgeprüfte Mann Abschied von diesem Leben „in vera agnitione et invocatione filii Dei“.

Leonhard Paminger war ein Mann der Wissenschaft; davon zeugen die Schriften, die er hinterlassen; wir wollen sie im folgenden dem Titel nach aufzählen:

1. Übersetzung von 13 Komödien des Plautus, Terenz, Macropedius u. a.
2. Lateinischer Dialog gegen die neue Theorie „de retinenda varietate signorum et proportionum Musicalium“.
3. Schriften gegen die Papisten, Anabapisten, Sakramentarier und die Gegner der „reineren Lehre des Sohnes Gottes“.

Diese drei Nummern wurden bisher noch nicht aufgefunden;[1]) bekannt und noch vorhanden sind folgende:

4. „Ein schön Gebet Leonharten Päminger zu Gott dem heil. Geist.“
5. Epitaphia sc. Germanicum et Latinum in obitum Rosinæ, conjugis filii Sophoniæ.
6. Dialogus oder Gespräch eines Christen mit einem Wiedertäuffer, in welchem die fürnehmsten 3 Wiedertäuffische Irrthümer (de pædopatismo, de magistratu, de matrimonio) refutiert und widerlegt werden. Reimweiß gestellt durch den ehrbaren, wohlgelehrten und berühmten Leonard Päminger, weiland Sekretarien zu Paßau bei S. Nicola. 1567. 4°. Auf der Rückseite des Titelblattes das Bildnis („non bene sculpta“) Pamingers mit drei Distichen. Später (cf. Op. mus.) wurde ein anderes, besseres Porträt gefertigt, und Sophonias schrieb dieses Mal darunter, daß es gut sei. Darauf folgt eine deutsche Vorrede, geschrieben in Regensburg am Tage des

[1]) Dafür sprechen auch die Titel seiner Werke, auf denen ihn Sophonias nicht Rektor, wohl aber überall „ad D. Nicolaum Secretarium“ nennt.

[1]) Die „Allgemeine deutsche Biographie (Leipzig 1887, 25. Bd. S. 113. ad v. Paminger) spricht auch noch von einem „zum Druck vorbereiteten Bibelwerk“.

heil. Michael 1567 von den Brüdern Sophonias und Sigismund an Sigm. Pfaffenhofer, in welcher sie diesen Mäcenas bitten, er möge für die Herausgabe des Op. mus. sorgen, da ihnen die Mittel hiezu fehlten.

7. Kurzer Bericht von den Corruptelen und Irrthumen, die Gegenwärtigkeit des wahren Leibs und Bluts unsers Herrn und Heilands Jesu Christi im Heil. Abendmahle belangende. Durch Leon. Päminger, weiland Secretarien zu Passau bei S. Nicola, kurz vor seinem Ende gestellet. Gedruckt zu Regensburg durch Heinrichen Geisler 1567. 4°. Auf der Rückseite das oben erwähnte Porträt mit den drei Distichen. Dann folgt die Vorrede und Dedikation an Adam Hoffmann („viro nobili et patrono"). Regensburg Sim. et Jud. a. 1567 a Soph. et Sigismundo fratribus Pamingeris.

8. Ein schön kurzweilig und nützes Hochzeits-Gespräch vierer Ehefrauen, wie man den heil. Ehestand mit Gottesfurcht anfangen, christlich und einig darinnen leben soll. Durch Leonarten Päminger, weil. Secretarium zu Passau bei S. Nicola, Reimweiß gestellet. 1578. 4°.

9. Opus musicum, dessen bibliographische Beschreibung im II. Teil folgt.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Familie, die Kinder Pamingers.

Der überaus glücklichen Ehe mit Agnes („in summa concordia") entsprossen drei Söhne und vier Töchter; die letzteren starben aber schon in ihrer Kindheit, so daß Leonhard seine Hoffnungen auf seine männlichen Sprossen setzen konnte.

Der erstgeborene war Balthasar; er muß in seiner Jugend ein Wunder von Talent gewesen sein — wenigstens nach dem Epitaph seines Bruders Sophonias zu schließen — doch Krankheit und Siechtum hinderten seine Entwicklung.

Schon in seinem elften Jahre mußte er wegen Geschwüren, die den ganzen Leib bedeckten, gelegt und getragen werden; ein unheilbares Krebsleiden hatte seinen Körper befallen, ein Fuß wurde ihm abgenommen, der Schädel fing an zu eitern, kurz, er war ein zweiter Lazarus. Dieses furchtbare Leiden trug er „bei Christus Trost suchend" ganze zwölf Jahre lang, unterdessen, „soweit er vermochte, der Wissenschaft lebend". Auch eine Probe seines musikalischen Könnens, das er jedenfalls dem väterlichen Unterrichte verdankte, hat er gegeben in „drei- und vierstimmigen Hymnen für das ganze Kirchenjahr"; das Opus musicum seines Vaters enthält von ihm neun Kompositionen. Ein sanfter Tod erlöste den 23jährigen, heldenmütigen Dulder am 23. Januar 1546.

Vielbewegt waren die Lebensschicksale des Sophonias Paminger, Leonhards zweitem Sohne: „constantis Evangelii confessoris et exulis, eximii poëtæ, doctissimi scholæ præceptoris atque viri in arte Musica peritissimi." Es liegt außerhalb des Rahmens unserer Arbeit, diesen interessanten Mann, in dessen Werdegang sich ein Stück Zeitgeschichte spiegelt, hier näher kennen zu lernen; nur die notwendigsten zu unserem Lebensbild gehörigen Daten seien kurz erwähnt.

Sophonias erblickte am 5. Febr. 1526 zu Passau das Licht der Welt. Nach Vollendung seiner humanistischen Studien in Nürnberg bezog er die Universität Wittenberg, von seinem Vater mit Empfehlungsbriefen an Luther, Melanchthon und Rorarius reichlich ausgestattet. 1545 ging er zum Lehrfach über und eröffnete seine wissenschaftliche Tätigkeit an der Schule seines Vaters zu St. Nikola in Passau. Es folgten nun stürmische Jahre; als treuer Anhänger und Verteidiger der neuen Lehre mußte er oft und schnell die Stätte seiner Wirksamkeit wieder aufgeben, um sich an anderen Orten eine neue Heimat zu suchen. So finden wir ihn nacheinander an verschiedenen Schulen[1]) in Deggendorf, Straubing, Regensburg, Amberg, Nabburg, Regensburg, Öttingen — hier war er zugleich Musikdirektor und edierte auch

[1]) Zu Nutz und Frommen und zum Troste aller derer, die an Schulen wirken, seien hier des Sophonias jammervolle Worte (als eines Pädagogen aus dem 16. Jahrhundert) angeführt: „Tot labores, ærumnas, curas animique molestias expertus sum experiorque, ut affirmare ausim, eos, qui scholis pie et fideliter præsunt, omnium mortalium longe esse miserrimos. Atteruntur enim et labefiunt totius corporis vires, non docendi dicendique labore, quantum cura perpetua animique dolore." (In præf. Poëmatum Balthasaris fratris pl. I. 3.)

den Tom. I. u. II. des Op. Mus. — Nördlingen, Nürnberg, wo er im Juli 1603, 77½ Jahre alt, sein müdes Haupt zur Ruhe legte.

Seine erste Ehefrau, Rosina Kundlinger, schenkte ihm sechs Töchter und zwei Söhne, die bis auf eine Tochter alle frühzeitig starben; nach 11½-jähriger Ehe segnete auch sie das Zeitliche. Sophonias heiratete ein Jahr darauf (1563) die Witwe Anna des Predigers Erasmus Zollner. Dieser, ein geborener Regensburger (1502), war früher Benediktinermönch im Kloster St. Emmeram in Regensburg, trat aber dann zur neuen Lehre über und wurde der erste Pastor an der Neupfarrkirche; er war auch der erste von den Regensburger Predigern, die heirateten. Dieser Ehe entsproß nur ein Sohn, Sophonias, der bereits nach 25 Tagen dieses irdische Tränental wieder verließ; 1585 starb des Sophonias zweite Gattin. Nach drei Jahren trat Paminger zum dritten Male an den Altar und verehelichte sich mit Barbara Herold, der Tochter des Pastors an der Hl. Geistkirche zu Nürnberg; sie gebar ihm einen Sohn, der aber noch vor seinem Vater starb. So hinterließ also Sophonias gar keine leiblichen Kinder, aber um so mehr geistige: „literarum monumenta et poëmata omnibus numeris suis perfectissima.“ Von seinen Kompositionen enthält das Opus mus. zehn Nummern. Seinem Vater setzte er in den schon öfter zitierten Epitaphien und in der Herausgabe seiner Werke ein pietätvolles Denkmal.

Leonhards dritter und jüngster Sohn war Sigismund, „vir pietate, eruditione, arte Musica et virtute præstantissimus.“ Geboren zu Passau 1539, ging er zuerst zu seinem Bruder Sophonias in die Schule und dann zur Vollendung seiner akademischen Studien wie sein Bruder auf die Universität Wittenberg. 1561 ist er bereits Kollege seines Bruders „in erudienda iuventute“ in Straubing und teilt von da an dessen unstetes Wanderleben. Er scheint aber desselben bald überdrüssig geworden zu sein, denn 1566 begibt er sich zu seinem Vater und widmet sich dort mit andauerndem Eifer dem Rechtsstudium, der Musik und Poesie. Nach dem Tode des Vaters erwirbt er sich 1577 in St. Florian den Doktortitel und wird Lehrer und dann Rektor an der Provinzialschule in Lorch (Laureacum, Enns bei Linz). Von hier aus folgte er einem Ruf zur Reformierung des 1112 gegründeten Klosters Seitenstetten in Steiermark; dort starb er 1517 im blühenden Alter von 33 Jahren, wie man vermutet an Gift, das ihm beigebracht wurde.

Als echter Sohn seines Vaters, hat auch er sich in der Komposition versucht; 13 Nummern aus seiner Feder enthält das Opus musicum.

Unsere Darlegungen haben gezeigt, daß wir es bei der Familie Paminger mit einer „Künstlerfamilie“ zu tun haben, in deren Schoße Wissenschaft, Poesie und Musik zu hehrem Bunde sich einten, wie ihr Biograph schon am Anfange seines Werkes kündet: „Ad Pamingeros nunc provocamus, quorum vitas dum hic expositurі sumus, simul etiam poësim et literas cum musica optime et in uno eodemque subiecto cohabitare posse satis luculenterque docebimus.“

In dem nun folgenden zweiten Teil soll es sich für uns nicht um einen ästhetisch-kritische Würdigung, sondern um eine bibliographisch möglichst genaue Aufzählung und Zusammenstellung der Kompositionen Leonhard Pamingers handeln.

II.

Das musikalische Lebenswerk Leonhard Pamingers sind seine Cantiones ecclesiasticæ für das ganze Kirchenjahr in vier Bänden. Die Ausgabe dieses Opus musicum war ursprünglich in acht Bänden beschlossen; Sophonias änderte dann seinen Plan und wollte zehn[1]) daraus machen, doch sind nur vier Bände erschienen. Der Plan für achtbändige

[1]) Auf diese beabsichtigte Einteilung scheint ein Ms. der Münchener Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek hinzuweisen. Dasselbe findet sich weder bei Maier (die Handschriften der Münchener Hof- und Staatsbibliothek) noch bei Eitner (Quellenlexikon) verzeichnet, da es erst 1894 durch Austausch mit dem Kreisarchiv Nürnberg in den Besitz der Kgl. Bibliothek gelangte; es trägt die Signatur Mus. Mss. 4482, gr. 8°. mit 33 beschriebenen Blättern und dem Titel:
Quinta vox der 10 Tomorum Leonarti Pamingeri
sechster Teill.
Sein Inhalt ist folgender:
Mit achten.
O Herr Du heilger Geist.

Anlage ist uns in der præf. Epitaph. ad Guil. Hartelium noch aufbewahrt; die acht Bände sollten enthalten:

I. & II. Evangelia, Epistolas aliasque (quas Motetas vocant) ecclesiasticas cantiones de tempore et festis totius anni.
III. Missas.
IV. Historias.
V. Psalmos.
VI. Simplicem illam Psalmorum octo tonorum cum omnibus differentiis concordantiam Magnificat et Hymnos.
VII. Germanicas cantiones, sacras et profanas.
VIII. Amicorum symbola, Hymenæos et Epitaphia.

Die Herausgabe des Op. mus. erfolgte erst nach dem Tode des Leonhard durch seinen Sohn Sophonias. Im Jahre 1568 war derselbe von dem Grafen Ludwig XVI. von Öttingen an die dortige Schule berufen worden und hier edierte er während seines fünfjährigen Aufenthaltes (außer seinen Threnodia de morte Sigismundi und seines Vaters „Schönes kurzweiliges Hochzeits-Gespräch") den Tom. I. & II. des Op. mus.; 1575 ging Sophonias „post multa itinera, ut otium adipisceretur ad Mæcenates conquirendos", welche die weitere Edition des Op. mus. ermöglichten, unter Aufgabe seiner Stellung in Nördlingen mit seiner ganzen Familie nach Nürnberg zu dem Buchdrucker Dietrich Gerlach, der die obigen beiden ersten Bände bereits 1573 publiziert hatte. Als er dort ankam, starb Gerlach und dadurch wurde die Edition abermals verzögert, so daß der dritte Band erst 1576 in officina typ. Katharinæ, Gerlachii relictæ viduæ et hæredum Joh. Montani gedruckt wurde, der vierte Band gar erst 1580 bei Nic. Knorren. Möge nun eine bibliographisch-genaue Beschreibung des wichtigen Werkes folgen.

Mit sechsen.

Christ, der ist erstanden
Suesser vater, herre got
Der du das Hauß Israel Regierst
Nun bitten wir den heiligen Geist
Wie soll Ich mich nur wol gehaben
Ach wem soll ich doch klagen
Ich bin versagt gege aine magd,
Ich wais ein stolzes maydlein.

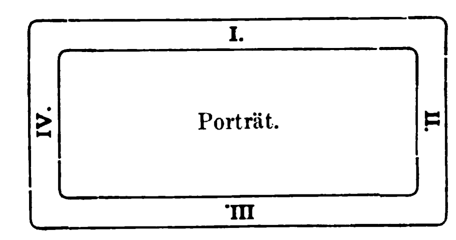
Mit fünfen.

Ach got was soll Ich armer thun,
Entlaubet ist der walt,
Halt Dich ganz
Der welte lauff
Suesser vater, herre Got
Was wirt er dort
Der ewig Got
Der du das Hauß Israel regierst
Herr unser Herr
Leyden ich trag
Wie mag Ich herr vergelten Dir
Mitten unsrer lebens Zeit
Jesus Christus unser Hailandt,
Mein got und Herrn
Got Vater Sun Heiliger geist
Dein .... (folgen von späterer Hand herrührende Rasuren)
Kain lieb on laid
Es leid so hart
Nur närrisch sein ist mein monier.

PRIMVS TOMVS ECCLESIASTICARVM CANTIONVM, QVATVOR, QVINQVE, SEX, ET PLVRIVM VOCVM, A PRIMA DOMINICA ADVENTVS, VSQVE AD PASSIONEM DOMINI ET SALVATORIS NOSTRI JESV CHRISTI, | Per | LEONARTVM PAMINGERVM ASCHAVIEN | sem Austriacum, Olim Patauij Bauariæ ad D. Nicolaum Secretarium, | Musicum clarissimum, compositarum. | BASSVS. | CVM GRATIA ET PRIVILEGIO | Cæsareæ Maie. ad annos sex. | NORIBERGAE. | IN OFFICINA THEODORICI | GERLAZENI. | M.D. LXXIII.

(2. Seite.)

LEONARTI PAMINGERI ASCHAVIENSIS, | VIRI PIETATE, ERVDITIONE, ET VIRTVTE PRAESTANTIS, MVSICI CLARISS: OLIM PATAVII | in finibus Bauariæ ad D. Nicolaum Se-|cretarij effigies. |



Ringsherum:

I. ISTA LEONARTI PAMINGERI EFFIGIES EST |
II. CORPORE PRAESTANTIS INGENIOQVE VIRI |

III. QVI BENE CHRISTICOLA DE POSTERITATE MERENDO
IV. VESTIIT HARMONICIS DOGMATA SACRA MODIS.

Obijt ibidem in vera agnitione & inuocatione filii Dei, Anno Salutis | M.D.LXVII. Die III. Maij, Anno Ætatis LXXIII.

(3. Seite.)

EPIGRAMMA | SOPHONIÆ PAMIN-|GERI P. DE PIISS: PARENTIS SUI, LEONARTI PAMINGERI, LVcubrationibus. |

Folgen 18 Disticha.

(4. Seite.)

INSIGNIA ILLVSTRIVM ET GENEROSISS:

Comitum in Otingen. Baronum in Lympurg.

(Wappen.) ——— (Wappen.)

SECVNDVS TOMVS EC|CLESIASTICARVM CANTIONVM, QVA-|TVOR, QVINQVE, SEX, ET PLVRIVM VOCVM, A PAS sione Domini & Saluatoris nostri JESV Christi, usq; ad | primam Dominicam post Festum | S. Trinitatis, | Per | LEONARTVM PAMINGERVM ASCHAVIEN-|SEM, AVSTRIACVM, OLIM PATAVII AD D. | Nicolaum in finibus Bauariæ Secretarium, Musi-|cum clariss: compositarum. | **TENOR.** | CVM GRATIA ET PRIVILEGIO CÆSAREÆ | MAJESTATIS AD ANNOS SEX. | Norimbergæ | In Officina Theodorici Gerlatzeni. | M.D.LXXIII.

(2. Seite.)

Wie beim Primus Tomus.

(3. Seite.)

SOPHONIÆ PAMINGERI P. EPIGRAMMA | ENCOMIASTICVM DE MVSICA.

Folgen 22 Disticha.

(4. Seite.)

Wie beim Primus Tomus.

(5. Seite.)

EPISTOLA DEDICATORIA | ILLVSTRIBVS ET GENE-|ROSIS DOMINIS, DOMINO GOTFRIDO, D. LVDOVI|CO, ET D. ALBERTO FRATRIBVS, COMITIBVS IN OTINGEN, DO-|MINO CHRISTOPHORO, ET D. FRIDERICO AGNATIS, BARONIBVS IN | LYMPVRG semper liberis, & sacri Rom: Imp: Pincernis haered: nunc eorundem ge-|nerosorum Comitum Otingensium Tutoribus, Dominis & Maecenatibus | suis clementibus, SOPHONIAS PAMINGER P. | Euangelicae scholae, quę Otingae est, | moderator. | S. P. O.

Folgt das Dedikationsschreiben auf 6½ Seiten.

TERTIVS TOMVS ECCLE-|SIASTICARUM CANTIONVM, QVATVOR, QVIN|QVE, ET SEX VOCVM, A PRIMA DOMINICA POST FESTVM | S. Trinitatis, vsq; ad primam Dominicam Aduentus Domini & Salua-|toris nostri JESV CHRISTI. | His COMMVNE de Sanctis Ecclesiæ DEI, & quædam Fragmenta ex Canticis Canticorum Salomonis, accesserunt. | AVCTORE | LEONARTO PAMINGERO, ASCHAVIENSE, | AVSTRIACO, OLIM PATAVII AD S. NICOLAVM, IN | finibus Bauariæ Secretario, Musico excellentissimo. | **TENOR.** | CVM GRATIA ET PRIVILEGIO CÆSAREÆ MA-|IESTATIS AD ANNOS SEX. | Impressæ Noribergæ, in Officina typographica Katharinæ Theodorici Gerlachij relictæ Viduæ, & Hæredum Joannis Montani. | M.D.LXXVI.

(2. Seite.)

Wie beim Primus Tomus.

(3. Seite.)

SOPHONIÆ PAMINGERI P. | EPIGRAMMA. |

Folgen 26 Disticha.

(4. Seite.)

INTER AVES ALIAS VELVTI JOVIS EXERIT ALES, |
SIC INTER TERRAS AVSTRIA CVLTA, CAPUT. (Wappen.)

(5. Seite.)

EPISTOLA NVNCVPATORIA. | REVERENDIS, INCLYTIS ET | GENEROSIS, NOBILISSIMIS, AMPLISSIMIS ET | PRVDENTISSIMIS DOMINIS, DOMINIS N. N. CELEBERR: ARCHIDV-|catus superioris Austriæ Statibus, & eorum Vicarijs designatis, Dominis suis benignissimis, | & reuerenter colendis, SOPHONIAS PAMINGER.

P. feli-|ciss. hujus Anni auspicium, à CHRISTO Im|manuele precatur. (Folgen 4 Seiten Text.) Als Datum steht am Schluß: Noribergæ, ipso die S. Pauli Apostoli, ante annos 1542. misericordiam consequuti & conuersi, Anno reparatæ salutis, M. D. LXXVI.

QVARTVS TOMVS CANTIONVM ECCLESIASTICARVM QVATVOR, QVIN-|QVE, ET SEX VOCVM. | Continens, | 1. Psalmos. | 2. Singulorum Tonorum, & eorundem differentiarum (quam contrapunctum vocant) Psalmodiam. | 3. Aliquot pias preces, & sacræ Scripturæ Sententias. | Autore | LEONARTO PAMINGERO O. A. AVSTRIACO, OLIM | Patauij, in finibus Bauariæ, ad D. Nicolaum Secretario, | Musico clariss. | **TENOR.** | NORIMBERGÆ. | IN OFFICINA TYPOGRAPHICA NICOLAI KNORREN. | Anno M. D. LXXX. |

(2. Seite.)

SOPHONIÆ PAMINGERI . P. IN QVARTVM, LEONARTI | PAMINGERI, Parentis sui cariss. piarum Cantionum, Tomum, Præfatiuncula.

Folgen 25 Disticha.

(3. Seite.)

EJVSDEM SOPHONIÆ PAMINGERI ELEGIA, QVIBVSDAM PSALMIS, PRIDEM AB IPSO | elegiaco uersu scriptis, & Nobili, clarissimoq; Viro, &c. D. HIERONYMO BAVMGARTNERO, Patricio & Septem Viro Norimbergensi, Domino ac patrono suo obseruando, & bene de se merito, dedicatis præmissa.

Folgen 28 Disticha.

(4. Seite.)

NON EST, NEC DICI DEBET RESPVBLICA FELIX, | QVAM NON CVSTODIT QVI REGIT ASTRA VIGIL, | (Wappen mit Doppeladler und Königskrone.) CVSTODIT VERO JVSTVMQVE PIVMQVE COLENTES: | EXVLAT A PRAVA COLLVVIONE SALVS. |

(5. Seite.)

EPISTOLA NVNCVPATORIA. | AMPLISSIMIS, PIETATE, NOBILITATE, VIRTVTE, ET SAPIENTIA CLARISSIMIS | VIRIS, DOMINIS CONSVLIBVS, ET VNIVERSO SENATVI, INCLYTÆ REIPVB. | NORIMBERGENSIS, Dominis, & Patronis suis reuerenter colendis, SOPHONIAS PAMINGER, P. | Ibidem priuatim docens, ingredientis Anni feliciss. successum, Per JESVM CHRISTVM, | DEI & Mariæ Filium, Immanuelem nostrum, ex animo | precatur. | (Folgt Brief bis auf die 11. Seite.) Unterschrieben mit: Ex Musæo nostro, sub initium anni 1580.

(6. Seite.)

Porträt Pamingers mit Text, wie bei I.—III. Tomus.

Es ist für die bibliographische Wissenschaft von hoher Bedeutung, auch die Manuskripte kennen zu lernen, in denen sich Kompositionen Pamingers finden. Die der öffentlichen Bibliotheken hat Eitner in seinem Quellenlexikon (VII. Bd. S. 306) registriert, wenn auch die Vollständigkeit derselben sehr in Zweifel gezogen werden muß. Jedenfalls ist ihm diese Vollständigkeit in bezug auf die fast unzugängliche Proskesche Bibliothek in Regensburg nicht gelungen, denn er verzeichnet (a. a. O.) nur Folgendes: „In Ms. 940 der B. Proske einige Tonsätze;“ damit sind die zwei vierstimmigen Gesänge „Dixit Dominus“ und „Discumbentibus illis“ gemeint, die sich in Kod. 285 unter Nr. 275 und 310 finden. Ich bin nun in der glücklichen Lage aus dieser Bibliothek noch 10 **Kodd.** mit 43 Kompositionen Pamingers — die II. und III. Teile derselben nicht mitgerechnet — namhaft zu machen, in denen Paminger mit 122 anderen mehr oder minder berühmten Komponisten zusammen verzeichnet steht. Der Kürze halber gebe ich nur die Nummern der Kodd. mit Bestimmung der Niederschrift, — soweit sich diese ermitteln ließ — nur bei Kod. 285, dem interessantesten der aus der Proskeschen Bibliothek stammenden Manuskripte mögen nähere Notizen folgen.

Kod. 237; Kod. 267: 1573; Kod. 269: ca. 1575; Kod. 271: ca. 1570; Kod. 272: ca. 1579; Kod. 274; Kod. 275; Kod. 276: 1568; Kod. 278: 1579; Kod. 284: 1578; Kod. 285: 1557 mit den Buchstaben W. K. R. = Wolfgang Küffer Ratisbon..



Nach fol. 40 steht die Jahreszahl 1559; auf fol. 43 ein Brief (Abschrift) Luthers an Senfl. In demselben werden die bayerischen Fürsten, obwohl sie Luther nicht sehr gewogen seien, wegen der Pflege der Musik sehr gelobt. Luther will von Ludwig Senfl ein In pace in idipsum haben, ihn jedoch nicht erst mit dem Komponieren plagen, da er vielleicht schon ein komponiertes besitze. Der Brief ist datiert Coburg, 4. Oct. 1530. Der Kod. trägt die Aufschrift Cantica latina, germanica, et gallica.

Hiezu kommt noch ein Kod. Z 24 der Kgl. Bibliothek in Berlin. Eitner sagt in seinem Quellenlexikon (VII. Bd. S. 307) von diesem Manuskriptbande: „Chorbuch von 1599, geschrieben von Sophonias Paminger, enthält neben Isaacs Constant. Choralis Tonsätze von Senfl und 33 von L. Paminger. Letztere Zahlenangabe ist nicht richtig; ich habe den Kod. an Ort und Stelle studiert und die Kompositionen Pamingers teilweise kopiert, es sind nicht 33, sondern 37 Nummern.

Vielleicht dürfte eine kurze Beschreibung dieses ebenso kostbaren wie hochinteressanten Manuskriptes, das vollständig von Pamingers Sohn, Sophonias, geschrieben ist, von bibliographischem Werte sein.

Kod. Z 24, 44×29 cm, in Leder gebunden, enthält 240 fol., 2 Vorsetzblätter mit Dedikation und Inhaltsangabe. Am Vorderdeckel (links oben): Ex collectione Poelchau. Am Hinterdeckel das gedruckte Bildnis und Wappen des Leonhard Paminger. Papier etwas dünn, Tinte geht manchmal bereits etwas ins Braune über, sonst sehr schön und deutlich geschrieben; nur gegen Schluß verliert die Schrift etwas an Sorgfalt.

1. Vorsetzblatt:

Nobilibus, Magnificis, prudentibus, sapientissimis viris ac dominis
Dominis Consulibus, amplissimoque inclytæ Reipublicæ
Noribergensis Senatui, Vigilantissimis patriæ
Patribus, Dominis et Patronis suis
Pro maximis in se beneficiis
grato pectore colendis Sophonias
Pämingerus
suæ honestæ familiæ
postremus
emeritæ senectutis atq. adeo totius
Vitæ ærumnarum pertæsus
disolvi et cum CHRISTO esse desyderans,
hunc Librum harmonicum, sui
cariss. Parentis piæ memoriæ
Manu scriptum, clementer susceptum
et, vel infimo [1]) subsellio, collocatū
iri sperans, huius imminentis
anni Millesimi quingentesimi nonagesimi
noni, totiusq̄ vitæ felicissimos
successus, et
salutarem
Reipub.
gubernationem a DEO PATRE Domini et Emanuelis nostri — IESU CHRISTI, ex animo
precando strenæ loco, cum humillima
sui commendatione, offerri curavit.

2. Vorsetzblatt:

CONSTANTIEN:
CHORALIS
COMPOSITIO PER
HENR: ISAAC.
ADDITA QVAEDAM PER
LUD: SENFL, ET ALIos
PLURIMA PER
LEONH·· PÄMINGER.

Diese „alii" des Titelblattes sind außer dem dort bereits genannten Ludw. Senfl noch: G. Schach, Georg Block, Georg Siaconius EP̄S. VIENEN. Was die Kompositionen selbst anbetrifft, so sind die meisten für vier gemischte Stimmen (doch finden sich auch mehrere fünfstimmige Stücke) und in der Notationsweise der damaligen Zeit eingetragen:

links oben: Sopran rechts oben: Alt
unten: Baß unten: Tenor.

Es möge nun das Verzeichnis jener Kompositionen Pamingers folgen, welche in den bis jetzt bekannt gewordenen Manuskripten enthalten sind; daran schließe sich das Verzeichnis derjenigen Komponisten, die in den Manuskripten der Proskeschen Bibliothek mit Paminger zusammen verzeichnet stehen. Meine Absicht, ein weiteres Gesamtverzeichnis der Kompositionen Pamingers — also auch der gedruckten — zu bringen, habe ich der hohen Satzkosten wegen aufgegeben; dasselbe ist jedoch handschriftlich vollendet und steht bei mir Interessenten bereitwilligst zur Verfügung.

Der Verfasser schmeichelt sich keineswegs mit dem Gedanken, mit vorliegender Studie etwas Fehlerfreies geboten zu haben — die Forschung der Zukunft

[1]) instructiss. Bibliothecæ (so auch im Original).



wird über manchen dunklen Punkt in dem Lebens- und Werdegang dieser markanten Persönlichkeit in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts neues Licht verbreiten — er ist vielmehr zufrieden, wenn er auf seine Arbeit die Worte anwenden darf, welche der heilige Hieronymus in seinem Prologus galeatus von dem Tempel Gottes spricht: „In templo Dei offert unusquisque, quod potest: alii aurum, argentum et lapides pretiosos: alii byssum et purpuram et coccum offerunt et hyacinthum: nobiscum bene agitur, si obtulerimus pelles et caprarum pilos."

Verzeichnis

der in den Manuskripten enthaltenen Kompositionen Pamingers.

Ach Gott, wem soll ichs klagen, Ms. X. B. Heilbronn.
Agni paschalis esu, Z 24.[1])
Alleluja. Adducentur regi virgines, Z 24.
" Audi filia et vide, Z 24.
" Celi enarrant, Z 24.
" Conversus Jesus ad Mariam dixit, Z 24.
" Ecce sacerdos magnus, Z 24.
" Exultent justi, Z 24.
" Laudate Dominum omnes gentes, 5 v. P. 269.[2])
" Laudate Dominum, 5 v. P. 275, Nr. 873, 1.
" Mirabilis Dominus noster, Z 24.
" O celestem Margaritam, Z 24.
" Pretiosa in conspectu Domini, Z 24.
" Sacra virgo Maria, Z 24.
" Virga Jesse floruit, Z 24.
Amen dico vobis, Z 24.
Ante diem festum Paschæ, 4 v. (II. p. Venit ad Petrum) P. 274, Nr. 865, 1.
Ante sex dies solemnes Paschæ, P. 274, Nr. 865, 4.
Ascendit Deus in jubilatione, 6 v. Ms. Cod. Mus. 132 = Mus. Mss. 1536 B. München. (II. p. Et Dñus in voce tubæ, III. p. Gloria Patri et Filio) P. 276, Nr. 877, 4.
Cognovi Domine, Z 24.
Confundantur superbi, Z 24.
Cum inducerent puerum, 5 v. (II. p. Nunc dimittis), P. 272, Nr. 858, 3.
Cum pertransisset Sabbatum, 4 v. (II. p. At ille dixit eis), P. 275, Nr. 873, 4.
Discumbentibus illis, 4 v. (II. p. Signa eos, qui in me cred.), P. 285, Nr. 310.
Dixit Dominus, 4 v. (II. p. Juravit Dñus), P. 285, Nr. 275.
Dixit Dominus ex Basan convertam, 4 v., Z 24.
Domine ad adjuvandum, 5 v., P. 269.
Duo ex discipulis Jesu, 5 v.

[1]) Z 24 = Kod. Z 24 der Kgl. Musik-Bibliothek in Berlin.

[2]) P. 269 = Kod. 269 der Proskeschen Bibliothek in Regensburg.

(II. p. Respondit Cleophas, III. p. Dixit ad eos: O stulti, III. p. Et factum est, cum recumberent), P. 275, Nr. 873, 5.
Ecce oculi Domini, 4 v., Z 24.
Ecce virgo concipiet, 4 v., Z 24.
Et Dominus exaudivit eos, 4 v., Z 24.
Exiit edictum a Cæsare (II. p. Joseph, lieber Joseph mein!?), P. 271, Nr. 855, 2.
Feci iudicium et iustitiam, Z 24.
Hæc est dies, quam fecit, 5 v. (II. p. Hodie Deus homo factus, III. p. Id quod fuit, permansit 3 v., IV. p. Et quod non erat, 3 v., V. p. Ergo exordium), P. 272, Nr. 860, 6.
Hæc est dies quam fecit Dñus, 4 v. (II. p. Hodie Deus homo factus, III. p. Id quod fuit, permansit), P. 272, Nr. 860, 7.
In dulci jubilo, Nun singet, 4 v., P. 271, Nr. 855, 11.
In dulci jubilo, 4 v., P. 271, Nr. 855, 12.
Ingressus Angelus ad Mariam, 4 v., P. 272, Nr. 860, 9.
Justorum animæ in manu Dei sunt, 6 v., Ms. XCVII, 1. B. Zwickau.
Locutus est Dominus ad Achaz, 5 v. (II. p. Propter hoc dabit), P. 272, Nr. 860, 5.
Loquetur Dominus pacem, 4 v., Z 24.
Missus est Angelus, 4 v. (5. vox ad placit.), P. 272, Nr. 860, 10.
Missus est Gabriel, 4 v. (II. p. Ecce concipies, III. p. Ave Maria), P. 272, Nr. 860, 8.
Missus est Gabriel Angelus, 4 v. (II. p. Ecce concipies, III. p. Ave Maria), P. 294, Nr. 987.
Nascetur nobis et vocabitur, 4 v. (II. p. Cujus potestas, III. p. Ecce adveniet), P. 284, Nr. 931.
Nos autem gloriari oportet, 4 v. (II. p. In quo est salus), P. 274, Nr. 865, 1.
Novus annus hodie, 5 v., P. 271, Nr. 855, 22.
O felix proles, 5 v., Ms. 18828, 15 Hof-B. Wien.
O profunditatem divitiarum, 16 v., Ms. 15613, 19 Hof-B. Wien.
O Regem cœli, 6 v. (p. II. Stabulo ponitur), Ms. LXXIV, 1 B. Zwickau.
O Trinitas inæstimabilis, 5 v. (II. p. Miserere qui passus es), P. 278, Nr. 886, 2.
O vos omnes, qui transitis, 4 v. (II. p. Ecce vidimus), P. 275, Nr. 865, 2.
Petre, summe Christi pastor, 4 v., Z 24.
Principes persecuti sunt me gratis, 4 v., Z 24.
Puer natus in Bethlehem, 4 v., P. 271, Nr. 855, 14.
Quicumque fecerit voluntatem, 4 v., Z 24.
Quod dico vobis, 4 v., Z 24.
Senex puerum, 5 v. (II. p. Ipsum quem genuit), P. 272, Nr. 858, 1.
Sacerdotes tui Domine, 4 v., Z 24.
Semen ejus in æternum, 4 v., Z. 24.
Senex puerum, 5 v. (II. p. Ipsum quem portavit), P. 272, Nr. 858, 2.
Sic enim Deus dilexit mundum, 5 v. (II. p. Ut omnis, qui. III. p. Non enim misit), P. 278, Nr. 886, 3.
Signa eos, 4 v., Z 24.

Spiritus Domini replevit, 6 v. (II. p. Confirma hoc), P. 276, Nr. 877, 10.
Stabat Mater foris ad monumentum, 5 v. (II. p. Mulier, quid ploras), P. 275, Nr. 873, 2.
Stetit Jesus in medio discipulorum, 4 v. P. 275, Nr. 873, 3.
(II. p. Adhuc autem illis.)
Summæ Trinitati, 4 v. (II. p. Qui totum subdit, III. p. Præstet nobis gratiam) P. 278, Nr. 886, 4.
Te decus et imperium, 4 v., P. 278, Nr. 886, 6.
Te deum Patrem ingenitum (II. p. Sanctam et individ. Trin.), 6 v., P. 278, Nr. 886, 1.
Te Deum Patrem ingenitum, 4 v., P. 278, Nr. 886, 5.
— — 4 v., P. 278, Nr. 886, 7.
Timete Dominum omnes sancti eius, 4 v., Z 24.
Veni Redemptor gentium, 4 v.
(II. p. Non ex virili semine, 5 v., Deo Patri sit gloria, 5 v.), P. 267, Nr. 838.
— — P. 284, Nr. 931, 1.
Victimæ paschali, 4 v., Z 24.
Videte miraculum, 4 v.
(II. p. Stans ornata, III. p. Virgo concepit et Virgo peperit), P. 272, Nr. 858, 4.

Verzeichnis
der mit Paminger in den Manuskripten der Proskeschen Bibliothek enthaltenen Komponisten.

Alderinus, Cosmas, 285.[1]
Appenzeller, Bened., 285.
Archadelt, 276, 285.
Bacchi, Joh. de, 269, 275, 276.
Bachofen, Thom., 285.
Baston, Josquin, 285.
Berchem, Jachet, 272, 285.
Billon, Jean de, 272.
Borbonius, Nicol., 285.
Bruck, Arnold de, 269, 275, 278.
Brumel, Ant., 285.
Buissons, Mich. des, 237.
Bucherus, Joh., 285.
Burgk, Joach. v., 237, 278.
Buus, Jacques, 274.
Cadear (sic!), 278.
Canis, Cornel., 276, 278, 284, 285.
Cavallus, Burkhardus, 285.
Cellarius, Simon, 285.
Claudin, 276.
Clemens non Papa, 237, 269, 272, 274, 275, 276, 278, 285.
Cleve, Joh. de, 269, 275.
Court, Henry de la, 274, 275.
Crecquillon, Thom., 271, 272, 275, 278, 285.
Daser, Ludov., 237.
Dascanio, Joskin, 285.
Dieterich, 272.
Donato, Balthasaro, 237.
Dreßler, Gallus, 278.
Ducis, Bened., 285.
Eberhardus vicinus (?), 285.
Eckel, Math., 285.
Febure, Nicol. de, 237.
Festa, Constantinus, 285.
Févin, Ant., 276, 278, 285.
Feys, Arnold, 276.
Fink, Herm., 285.
Finot, Dominik, 269, 272, 275, 276, 278.
Foglianus, Jacob, 285.
Galliculus, Joh., 269, 285.
Gardane, Ant., 285.
Gascogne, M., 269.
Gombert, Nicol., 272, 276.
Grefinger, Wolfg., 285.
Greiter, Matthäus, 285.
Grundler, Andr., 285.
Gumpelzhaimer, Adam, 237.
Hartmann, Elias, 284.
Hellinck, Lupus, 269, (—ngk) 275, (—nk) 285.
Hemel, Sigismund, 285.
Heß, M., 284.
Hollander, Christ., 271.
Hollant, Sebast., 285.
Isaac, Henry, 271, 274, 276, 278, 285.
Jachet, 285.
Janin, 285.
Jacquet, 269, 274, 275.
Josquin, 274, (—inus) 275.
Josquin de Près, 269, 285.
Junkers, Gose 276, 285.
Kerle, Jac. de, 237, 269, 272, 274, 275, 276, 278.
Keller, Joach., 285.
Keutzenhoff, Joa., 285.
Knefelius, Joh., 237, 275.
La Fage, 285.
Lasso, Orlando di, 237, 269, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 284.
Lasson, 269, 276.
Latre, Jean de, 276.
Layolle, Fr. de, 272.
Lechner, Leonh., 237, 272, 294.
L'héritier, 272, 285.
Loys, Joa., 276.
Lupi, Joa., 276, 278.
Lupino, Franc., 274, 276.
Lupus, 274, 285.
Mahu, Steph., 272, 275.
Maillart, 276, 285.
Manchicourt, Petr., 285.
Massenus, Petr., 276.
Meiland, Jac., 269, (ndus) 237, 275, 276 (Mail.), 284.
Morales, 284.
Morel, Clem. 285.
Mosto, Bernh., 237.
Mouton, Joa., 285.
Müller, Joh., 285.
Obrecht, Jac., 274.
Othmaier, Gasp., 276, (—mair) 285.
Othmarus 285.
Penet, Hilayre, 276.
Petit, Adrian, 285.
Peu d'argent, Martin, 275, 278.
Pionier, 285.
Portinaro, Franc., 276.
Pötzinger, Joh., 285.
Prenner, Georg, 276.
Regnart, Jac., 271, 272, 274, 275, 284.
Rein, Conrad, 274, 285.
Rener, Adam, 271.
Resinarius, Balthasar, 272, 274, 275.
Richafort, 285.
Rivolo, Franc. de, 276.
Rore, Cipriano, 276.
Ruffus, Vinc., 285.
Scandellus, Ant., 271, 237.
Schalreyter, Paul, 285.
Schamotulinus, Wenzesl. 269.
Senfl, Lud., 269, 272, 274, 275, 284, 285.
Soir, Valentin, 271.
Souliart, Carol., 274.
Spengler, Lazarus, 285.
Stahel, Joh., 285.
Stoltzer, Thom., 274, 275, 276, 284.
Sylvanus, Andr., 285.
Tonsor, Mich., 237, 275, 276, 278.
Uttendal, Alex., 237, 269, 272, 275, 276, 284.
Vaet, Jac., 274.
Vecchio, Horatio, 237.
Venatorius, Thom., 285.
Vento, Ivo de, 274, 275, 276, 278.
Verdelot, Philipp, 269, 276, 285.
Ville Font, 276.
Walther, Joh., 285, (—ter) 271, 237.
Werrekorn, Herm. Math., 278.
Wert, Jaches, 237, 272, 294.
Willaert, Adr., 269, 272, 274, 275, 276 (—llart), 285, 294.
Wust, Paul, 285.
Zacchäus, 276.
Zerlinus, 278.
Zirler, Steph., 271.

[1]) 285 = Kod. 285.

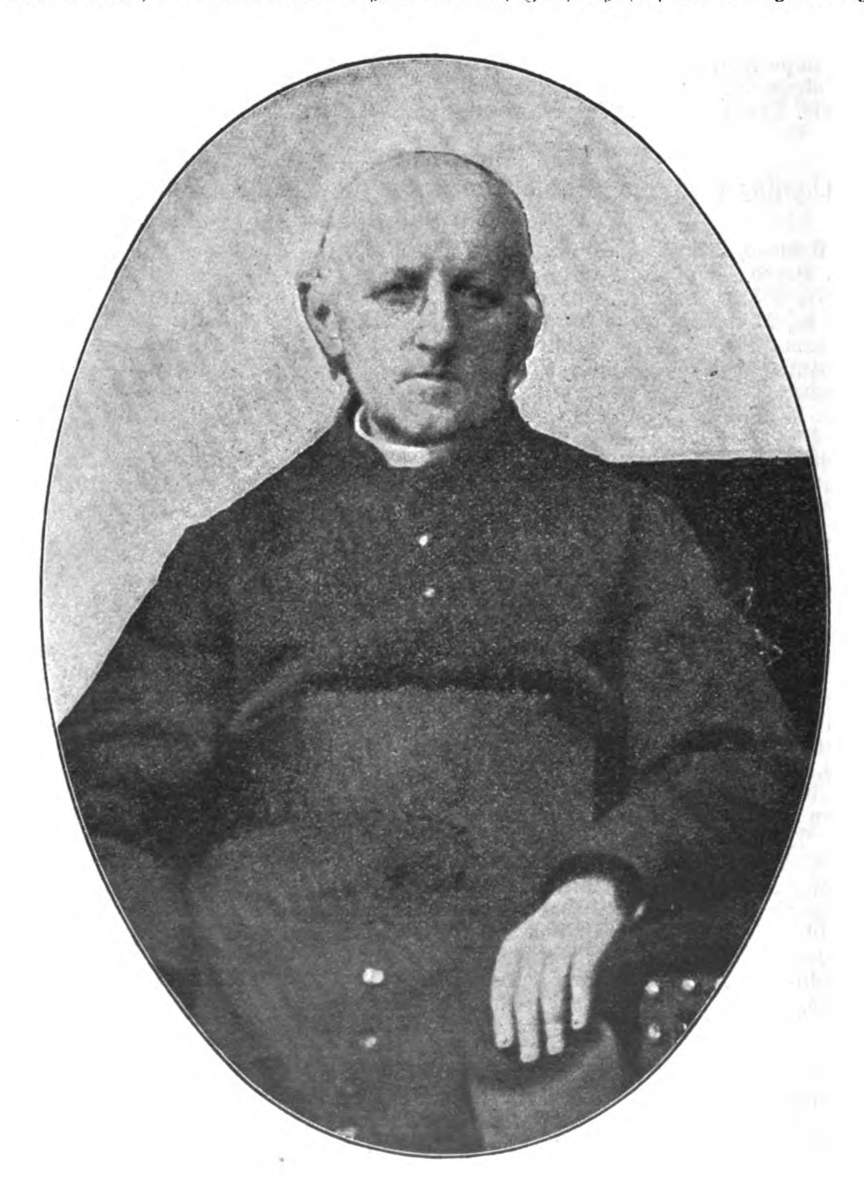
Regensburg.

Dr. Karl Weinmann.

† Dr. Georg Jacob,

Geistlicher Rat und Domdekan in Regensburg.

Eine Skizze seines Lebens und Arbeitens im Dienste der heiligen Musik, entworfen von seinem dankbaren Schüler Kanonikus Dr. H. Bäuerle, Fürstl. Hofkaplan in Regensburg.



„Am 12. Juli 1903 starb in Regensburg der hochwürdigste Herr Domdekan Dr. Georg Jacob. Mit ihm ist einer der edelsten und verdienstlichsten Priester, eine wahre Zierde des Regensburger Diözesanklerus aus dem Leben geschieden. Er zählte im Leben viele Schüler und Freunde, die gewiß seiner in Liebe und Dankbarkeit fort und fort gedenken und des begeisterten Lehrers, des musterhaften, gelehrten Priesters nie vergessen werden. Die Erfahrung aber lehrt, daß, besonders in unserer raschlebenden Zeit, die Erinnerung selbst an die verdienstvollsten Männer nur kurze Zeit dauert und nach wenig Jahren

schon ihre Namen nur mehr selten genannt werden."[1]) Obwohl wir letzteres für † Herrn Domdekan Jacob nicht einen Augenblick befürchten, dürfte es angezeigt erscheinen, gerade ihm, der mit den kirchenmusikalischen Verhältnissen Regensburgs aufs engste verwachsen war und auch mit dem „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" in engster Fühlung stand, in diesen Spalten eine aus den Gefühlen der Ehrfurcht, Liebe und dankbaren Anerkennung resultierende kleine Biographie zu widmen.

Georg Jacob war als niederbayrisches Kind am 16. Januar 1825 in Straubing geboren. Mit Gaben des Verstandes wie des Herzens reich gesegnet, trat er in das Gymnasium seiner Vaterstadt, das er mit Auszeichnung absolvierte, um alsdann an die Universität München zu übersiedeln, wo er sich als Zögling des herzoglich-bayerischen Georgianum den philosophischen und theologischen Studien mit Eifer widmete. Die heilige Priesterweihe erhielt er nach vorausgegangenem einjährigem Praktikum im Priesterseminar Regensburg am 9. Juli 1849 von Dr. Valentin von Riedel, Bischof von Regensburg, mit dem ihn bald innerste wissenschaftliche Bestrebungen näher verbinden sollten.

Schon als Alumnus in München trat er in freundschaftlichen, anregenden Verkehr mit seinen Kurs- und Studiengenossen, wie auch mit den Vorständen und Professoren, und legte damit den Grund zu dem weit verzweigten, die verschiedensten Berufsklassen umfassenden Bekanntenkreis, mit dem in ständiger mündlicher und schriftlicher Korrespondenz zu bleiben ihm zeitlebens Herzenssache, daher Bedürfnis war.

Nur ein Jahr sollte der Neupriester in der unmittelbaren Seelsorge wirken, nämlich als Kooperator in Abensberg, und schon 1850 erhielt der erst 25 Jahre Zählende die Berufung zum Präfekten an das Klerikalseminar in Regensburg, dessen Vorstände damals der gelehrte Regens Dr. Amberger und der fromme Subregens Grillmeier waren. In welcher Weise und mit welchem Erfolge er an diesem neuen, für seine weitere Laufbahn nicht belanglosen Posten wirkte, möge weiter unten bei Besprechung seiner schriftstellerischen Arbeiten erörtert werden.

G. Jacob rückte 1861 seiner künftigen Stellung immer näher, und zwar zunächst in der Eigenschaft als Domvikar — eine Stellung, in welcher er bis 1881, also 20 Jahre verblieb, nachdem er unterdessen mit dem Titel eines Bischöflich Geistlichen Rates ausgezeichnet worden war. Im genannten Jahre wurde er seitens des Kapitels zum Domkapitular, und nach weiteren fast 16 Jahren durch Kgl. Dekret vom 8. Mai 1897 zum Domdekan ernannt. Jacob zählte bereits 72 Jahre, war aber an Körper und Geist jugendlich geblieben. Soviel über seinen Lebenslauf.

Da aber der äußere Lebensgang eines Mannes oft und eigentlich nur der äußere Reflex seines inneren Wertes und seiner seelischen Bedeutung ist — es ist allerdings nicht immer so —, so erwächst uns als weitere Aufgabe, das geistige Ich dieses selten innerlich angelegten Menschen und priesterlichen Gelehrten näher, wenn auch nur kurz, zu analysieren.

Georg Jacob war ein ausgeprägter Freund, Gönner und Kenner der heil. Wissenschaft wie der weltlichen und kirchlichen Kunst und Kunstwissenschaft. Es soll nicht näher die Rede sein von seiner hervorragenden Gelehrsamkeit in der hl. Theologie — hat er doch die große Pastoraltheologie seines Prinzipals Dr. J. Amberger als „stiller Mitarbeiter" mit geistvollen und tiefen Gedanken (besonders Liturgie betreffend) bereichert und durch beachtenswerte Publikationen u. a. über Albertus Magnus und den Prediger Berthold von Regensburg vorteilhaft von sich reden gemacht —, seine Hauptstärke lag auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst im allgemeinen wie der kirchlichen Musik im besonderen und bildete (wie bekannt) sein schriftstellerisches Hauptwerk: „Die Kunst im Dienste der Kirche", das wir füglich als sein „kunstwissenschaftliches Kredo" bezeichnen dürfen, wobei aber nicht gesagt sein will, daß G. Jacob nur seine persönlichen Kunst-

[1]) So beginnt eine kurze, für das christliche Volk berechnete Lebensbeschreibung, die Dr. P. K(agerer) seinem Freunde mit kundiger Hand und warmem Herzen in den „Kalender für katholische Christen" (Sulzbach i. O. 1905) geschrieben hat.

anschauungen darin niedergelegt hätte — seine Stellung gegenüber der Kunst war eminent kirchlich, weil diejenige der Kirche selbst.

Anfangs war dies nur ein kleineres Schriftchen, angeregt von dem damaligen Vorstande des kirchlichen Diözesankunstvereins Regensburg, Dompropst Dr. Zarbl († 1862), als Vereinsgabe für die Mitglieder dieses Vereins gedacht, zu dem ausgesprochenen Zwecke, denselben auf dem Wege des Selbststudiums eine tiefere Erfassung des Wesens kirchlicher Kunst zu erschließen, „wie diese auf dem Boden der Kirche, aus ihren Anschauungen und Vorschriften, also von Innen heraus erwachsen sind und fort und fort erwachsen müssen" (p. V). — Mit solch prägnanten, programmatischen Sätzen beginnend, hatte sich der jugendliche Präfekt in seinem Vorwort zur 1. Auflage (1857) an eine weitere Öffentlichkeit gewendet.

Sein Standpunkt war von Anfang an der autoritative, nichts ging ihm höher als die Darlegung der kirchlichen Bestimmungen. „Eben in der Kenntnis der kirchlichen Anschauungen und der darauf ruhenden Vorschriften, so sagt er, ist der eigentliche Boden für alle kirchliche Kunst gelegt, die Theorie vor jeder subjektiven Meinung, die Praxis vor der in der Kirche so unberechtigten Gesetzgebung des Geschmackes und der Mode allein gesichert" (p. VII). „Die kirchlichen Bestimmungen aber sind hervorgegangen aus dem gemeinsamen Geiste der Kirche, und sind eben darum mehr zu achten als alle Bestimmungen der Ästhetik, die etwa dagegen sprechen möchte" (p. VIII). — Das kleine Buch war innerhalb Jahresfrist vergriffen, erschien aber erst 1870 in zweiter, 1879 in dritter, 1885 in vierter und 1901 als stattlicher Band von 532 Seiten Text und 20 illustrierenden Tafeln in fünfter Auflage. „Die bedeutende Vergrößerung der Ausgabe erklärt sich aus der größeren Berücksichtigung der geschichtlichen Seite des Buches, da es notwendig erschien, einerseits dem Leser das Nachschlagen vieler und oft umfangreicher kunstgeschichtlicher Werke zu ersparen, anderseits mit noch größerer Entschiedenheit die katholische Auffassung der Kunstgeschichte zum Ausdruck zu bringen. Arbeitet ja gerade jetzt die moderne sogenannte Ästhetik mit einer ganz raffinierten Konsequenz, um auch dieses Gebiet von allem Übernatürlichen gründlich zu purifizieren und die Entwicklung der Kunst in jedem ihrer Zweige aus der Bahn der Kirche geschichtlich und praktisch hinauszudrängen (p. X). Als lapidar und allein für sich sprechend dürfte hier der Satz besonders unterstrichen werden: „Einer Kunst, die das „non serviam" so ungescheut als Losungswort nimmt, wird die Kirche sich nicht bedienen können" (p. XII).

Was Jacob über die Selbständigkeit der kirchlichen Kunst in drei markanten Punkten darlegt, mögen Interessenten (ebendort) selbst nachlesen, wie auch (l. c.) die Feinde der kirchlichen Kunst (Individualismus, Industrialismus, Surrogatismus), deren standhafte Abwehrung den Priestern angelegentlichst nahegelegt wird, kurz und treffend gekennzeichnet werden. Daß diesen Vorbemerkungen entsprechend die Ausführungen des trefflich disponierten Werkes „Die Kunst im Dienste der Kirche"[1]) gehalten sind, braucht nicht weiter dargelegt zu werden, zumal für die fachmännischen Kreise, in die es längst schon seinen Weg gefunden. Es erübrigt nur die Bemerkung, daß Jacob noch als 76jähriger Greis sich keine Mühe verdrießen ließ, an die 5. Auflage dieses seines schriftstellerischen Hauptwerkes und Testamentes zugleich mit größter Sorgfalt und Akribie die letzte Feile anzulegen.

Der Satz des Dichters „Grau ist alle Theorie" darf auf dieses Buch keine Anwendung finden; denn was Jacob hier in Worten gelehrt, war nicht bloßes Wort — etwa getrennt von praktischer Betätigung, vor allem nicht bei ihm selbst: er hat als Referent über Kirchenneubauten, Restaurationen, Anschaffung kirchlicher Einrichtungsgegenstände, sage und schreibe über vierzig Jahre hindurch überreiche Gelegenheit gefunden,

[1]) Druck und Verlag der Jos. Thomannschen Buchhandlung, Landshut, 5. Auflage 1901. Die Lektüre dieses Werkes, das in seiner Art noch unübertroffen ist, sei zur Grundlegung von Studien über kirchlich-katholische Kunst angelegentlichst empfohlen.



diese Grundsätze zu vertreten und zu verwerten, so daß es eigentlich niemanden zu verwundern brauchte, wie er bei privaten Ratserholungen mit verblüffender Raschheit und Selbstverständlichkeit die detailliertesten Auskünfte, z. B. über Qualitäts- und Maßverhältnisse von Kirchenparamenten, Zubereitung, Stoff, Bezugsquellen zu geben wußte. Was er diesbezüglich in summa als langjähriger Vorstand des Paramentenvereins gewirkt, ist nur ihm und — Gott bekannt.

Wie hat nun G. Jacob im Dienste der kirchlichen Musik gewirkt? wiederum theoretisch und praktisch.

In dem eben genannten Werke, welches für sämtliche Zweige der kirchlichen Kunst die normierenden Grundsätze darlegt, ist ein eigenes (3.) Hauptstück der kirchlichen Poesie und Musik gewidmet (p. 384—501), das sich, wenn wir nur letztere in Betracht ziehen, über die grundlegenden Bestimmungen betreffend kirchliche Musik (p. 391 ff.), über die geschichtliche Entwicklung des gregorianischen und polyphonen Gesangs, der Instrumentalmusik, sowie über praktische Verbesserung kirchlicher Musik und zu guter Letzt über die landläufigen Einwürfe verbreitet, welche gewöhnlich gegen die Wiedereinführung des gregorianischen Gesangs und der strengeren auf ihm beruhenden älteren Musik vorgebracht werden (p.490ff).

War Jacob, wie bereits bemerkt, schon als junger Präfekt in der günstigen Lage, seine Grundsätze über kirchliche Musik den Alumnen des Seminars in anziehender, instruktiver Weise vorzutragen und in diesem Sinne gleichzeitig den oberhirtlichen Erlassen des Bischofs Valentin, seines hohen Gönners, vorzuarbeiten,[1]) so bot sich ihm in den Jahren seines Domvikariates erst recht Anlaß über Anlaß, seine musikalischen Kunstanschauungen in einzigartiger Weise an den Mann zu bringen. In den sechziger und anfangs der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts, als die Regensburger Musik unter Schrems, Hanisch, Wesselack ꝛc. ihre ersten Blüten trieb, traten nicht wenige Priester und Laien aus verschiedenen Diözesen Deutschlands, welche kürzere oder längere Zeit musikalischen Studien in der Donaustadt oblagen, mit dem Subkustos des Domes in Verkehr, dem zugleich die Aufsicht und Verwahrung der vom bischöflichen Stuhl erworbenen Dr. Proske-Musikbibliothek (bis zu seinem Tode) übertragen war. Vollends, nachdem die Kirchenmusikschule im Jahre 1874 als Privatunternehmen in die Öffentlichkeit getreten war, sollte für Jacob eine Lehrtätigkeit beginnen, für welche er (neben Dr. Haberl und Haller) als dritter im Bunde wie wenige qualifiziert war. Nicht weniger als 29 Jahre (auch in seiner hohen Würde als Domdekan) erteilte Jacob in drei Wochenstunden an der Kirchenmusikschule Unterricht in der Liturgie, Geschichte der Kirchenmusik und Ästhetik: dies war für ihn Lieblingsbeschäftigung, aber nicht lediglich Sport oder Spiel, nein — Berufssache, denn sie kam von Innen.

In diesem Zusammenhang sei es auch gestattet, seine Prinzipien über kirchliche Musik näher, doch kurz klarzulegen, wie er sie als Alpha und Omega seiner kunstwissenschaftlichen Überzeugung seinen vielen Schülern aus aller Herren Ländern vorzutragen nicht müde wurde.

Der tiefste Grund und Kern seiner (stets freien) Vorträge lag darin, die jungen Musiker in ein eindringendes Verständnis der gottesdienstlichen Handlungen einzuführen durch wiederholte Hinweise, daß das „Heilige heilig" zu behandeln, somit Unheiliges von dem Heiligen fernzuhalten sei. Deswegen gibt es, so führte er aus, auch nur ein wahres Prinzip für die Kirchenmusik: es ist der liturgische Gesang. Alle Musik, die kirchlich sein soll, muß liturgisch sein, für die Liturgie bestimmt, von der Liturgie normiert und mit ihr verbunden. Alle Kirchenmusik muß aufgebaut sein auf dem liturgischen Gesang. Dies ist das Prinzip für alles Wirken auf dem Gebiete der Kirchenmusik, der Maßstab für die Beurteilung aller kirchenmusikalischen Werke. In neuerer Zeit verwechselt man so gerne die Worte

[1]) Näherhin handelt es sich um die Abfassung der berühmten Verordnungen über Kirchenmusik, welche Bischof Valentin am 15. Dezember 1851 und besonders am 16. April 1857 an den Gesamtklerus der Diözese Regensburg erlassen hat (über den Wortlaut vergleiche den Abdruck im Cäcilienkalender 1884, p. 44—52).

„christliche" und „kirchliche" Kunst; und doch besteht ein Unterschied zwischen beiden. Manches Bild ist eminent christlich (z. B. Jesus als Kind heimkehrend von der Schule) — für die Kirche ja, aber für den Altar paßt es nicht; so ist es auch mit der kirchlichen Musik. Nicht alle Musik, die christlich, ist darum auch kirchlich. Nicht alle Musik, die erbauend, ist darum auch kirchlich. Kirchliche Musik ist nur jene Musik, die auf dem Grunde des liturgischen Gesanges aufgebaut ist. Dieser ist der kirchliche Gesang; jede andere Musik, welche der Kirche in ihrem Gottesdienste dienen will, muß diesem Gesange sich anschließen; was ihm nicht entspricht, bringt Uneinheit und Widerspruch in die Schönheit der Liturgie.[1]) Nur jener liturgische Gesang ist aber der kirchliche, den Rom uns gibt.

Den Vorträgen über Geschichte der Kirchenmusik schickte er immer einige Worte über die Aufgabe dieser Art von Geschichte voraus. „Die Entwicklung der Kirchenmusik konnte zu allen Zeiten nur in und mit der Liturgie vor sich gehen. Deswegen gilt es zu zeigen, in welcher Weise die Musik durch die Jahrhunderte in und aus der Liturgie sich entwickelte, und zwar sowohl der eigentlich liturgische (gregorianische) Gesang als auch jede andere Musik, welche in den Dienst der Liturgie zugelassen wurde. Die Epochen der Kirchenmusik-Geschichte bestimmt also (wie bei den übrigen kirchlichen Künsten) nicht so fast der Grad fortschreitender Technik, sondern vielmehr der Geist, d. h. der geringere oder höhere Grad des Eingehens in die Liturgie und des Festhaltens an der Liturgie."[2])

Betreffend die Vorträge über Liturgik und Ästhetik sagt er selbst zu den Eleven: Nicht Liturgie, wie sie der Geistliche zu studieren hat, sondern Liturgie der Kirchenmusik, nicht eine philosophische Ästhetik, sondern christliche Ästhetik und Ästhetik für Kirchenmusik soll es sein, womit Sie hier in der Kirchenmusikschule beschäftigt werden.[1])

Zum kleinen Beweise, wie kurz und klar, dabei tolerant, ruhig und fein Dr. Jacob über wichtige Fragen zu urteilen verstand, möge nur an einem Beispiel gezeigt werden. In seiner „Geschichte der kirchlichen Musik" sagt er (p. 81) u. a.: „Man hat in neuester Zeit wiederholt sich bemüht, den Werken eines Bach, Haydn, Mozart, Beethoven den Charakter der Kirchlichkeit zu vindizieren, bald auf Grund des persönlich frommen Sinnes ihrer Meister, bald auf Grund ihres Eindruckes auf die Zuhörer, bald auf Grund einer rein künstlerischen Beurteilung — allein der Charakter der Kirchlichkeit ist von ganz anderen Grundlagen abhängig." Gibt es eine sachlichere Stellungnahme gegenüber dieser sogenannten konzertierenden Musik? Er hätte auch (wie vielleicht andere) die Geißel schwingen können, um den Vortrag pikanter und wirksamer zu machen. Er tat es nicht — das war seine Art nie.

G. Jacob war ein ausgesprochener Idealist; als Idealist widerfuhr aber auch ihm — warum sollten wir es verschweigen? — das Los aller Idealisten: daß er oft, recht oft, ja in ganzen Partien seiner logisch tief durchdachten, dabei schwungreichen Vorträge — wie eine Spinne spann er immer fort — von den ihm lauschenden Zuhörern, zumal von den Nichtakademikern, nicht genügend oder — überhaupt nicht verstanden wurde. O du mein lieber, gar oft so grausamer, daher unbequemer, aber doch so unentbehrlicher Idealismus!

Neben diesen ordentlichen „Vorlesungen" (es waren aber freie Vorträge) nahm der hochwürdige Herr Domdekan als Nestor des Lehrerkollegiums bei dem jeweiligen Beginn und Schluß des sechsmonatigen Kurses der Kirchenmusikschule das Wort, um mit besonderer Innerlichkeit und Begeisterung die Zöglinge teils auf das Kommende vorzubereiten, teils in den gewonnenen Grundsätzen und Anschauungen über eigentlich kirchliche Musik womöglich dauernd zu

---

[1]) cf. Musica sacra 1902, 89.

[2]) Jacob legte seinen Vorträgen als Manuskript gedruckte kurze Kolleghefte als Leitfaden zugrunde. Sämtliche drei derselben (über Liturgik, Geschichte und Ästhetik der Kirchenmusik) gedenke ich als dankbarer Schüler in erweiterter Form im Lauf der Zeit herauszugeben.

[1]) Musica sacra 1902, 14.

befestigen. Da diese wohldisponierten Vorträge, deren besonderer Vorzug eine gewählte Kürze war, seit 1896 in der „Musica sacra" publiziert wurden, so sind nicht nur die früheren Eleven, sondern alle jene, die es werden wollen oder nicht mehr werden können, aber doch mit Interesse gerne dieselben profitieren wollen, in der Lage, sie nachzulesen; es möge deshalb genügen, hier wenigstens die Themate zu fixieren, über welche diese instruktiven Vorträge sich verbreitet haben, — jeder derselben ist ein Kabinettstück, und doch oder eben gerade weil meist von verblüffender, ausgereifter Einfachheit.[1])

So verbreitete sich Dr. Jacob u. a. im Jahre **1896** über die drei Dinge, welche nötig sind, wenn die Regenerierung der Kirchenmusik gedeihen soll: 1) das richtige Verständnis, 2) die tüchtige Kenntnis, 3) die ausreichende Erfahrung (Musica sacra 1896 p. 169), **1897** über Methode und Zweck der Regensburger Kirchenmusikschule (Musica sacra 1897 p. 29) und über die Berufstreue, die ein dreifaches in sich faßt: die Befestigung, die Befähigung und die Aufopferung im Berufe (ibidem p. 181); **1898** über das gedeihliche Studium der Kirchenmusik (Musica sacra 1898 p. 29) und über die Liebe zum kirchlichen Gottesdienste als Fundament der Fortbildung im kirchenmusikalischen Wirken (ibidem p. 161); **1899** über die drei Wegweiser zur Erreichung des Ziels in der Kirchenmusikschule (Musica sacra 1899 p. 30) und das beste Mittel zur Bewahrung der Festigkeit in den kirchlichen Grundsätzen (ibidem p. 174), **1900** über das Prinzip wahrer Kirchenmusik (Musica sacra 1900 p. 13) und die Entschlüsse am Schlusse des Lehrkursus (ibidem p. 96), **1901** über die Frage: Wozu sind Sie nach Regensburg gekommen? (Musica sacra 1901 p. 13), **1902** über das dreifache Fundament der Kirchenmusikschule Regensburg (Musica sacra 1902 p. 13) und die drei Früchte des Studiums der Kirchenmusik (ibidem p. 89), **1903** über Art und Weise des Studiums der Kirchenmusik (Musica sacra 1903 p. 13).

Besonderen Dank schulden sodann die jüngeren Musiker dem fleißigen Domdekan besonders auch für seine gelegentlichen Aufsätze und Abhandlungen, aus dem Gebiete der Regensburger Kirchenmusikgeschichte, die er selbst miterlebte, so vor allem für die Lebensskizze „Dr. Karl Proske" (im Cäcilienkalender 1877 p. 31—41). Dieselbe führt (als Ergänzung zu der von Dr. Dom. Mettenleiter verfaßten Broschüre „Dr. Karl Proske", ein Lebensbild. Regensburg, Bössenecker 1868, 2. Aufl. 1905) mit sachkundiger, sicherer Hand in den reichbewegten, von der göttlichen Vorsehung besonders gesegneten Lebensgang des „Restaurator ingeniosissimus musicæ divinæ" ein, der durch den Verkehr mit Regensburgs großem Bischof Sailer das wurde, was er in früher Jugend mit frommem Sinn sich erträumt hatte. Im Umriß kurz, aber interessant schildert Jacob die 3 italienischen Reisen Dr. Proskes: die römische 1834—35, die etruskische 1837 (Bologna, Florenz und Pistoja) und die venetianische 1838 sowie die allmähliche Ansammlung, Sondierung, überhaupt die in ihrer Art einzige Reichhaltigkeit der Proske-Bibliothek, für deren Fortbestand durch den Ankauf seitens des bischöflichen Stuhles in Regensburg anno 1861 für alle Zeiten Rechnung getragen wurde.[1]) Daß diese Riesensammlung in den nächsten 45 Jahren wenig oder gar nicht verwertet würde und nicht einmal vollständig katalogisiert liegen bleiben sollte, hat Proske freilich nicht geahnt.

Ein ähnliches Interesse beansprucht die weitere Skizze über das Leben und Wirken des Joh. G. Mettenleiter,[2]) der in dem Werke der Wiederherstellung heiliger Musik beinahe 20 Jahre (1839—58) die rechte Hand Dr. Proskes war, diesen in Kopierung und Zusammenstellung wertvollster Partituren aus erstklassigen

[1]) Daß so ziemlich jeder Vortrag Jacobs die Dreiteilung als Dispositionsschema aufweist, war ihm selbstverständlich und erwarteten die Zuhörer auch nachgerade nicht mehr anders.

[1]) Die p. 39 genannten Pläne Dr. Proskes, resp. Vorschläge betr. Publikation der ihm besonders am Herzen gelegenen Werke (musikalischer und historischer Richtung) habe ich mir genau ad notam genommen und hoffe ich, nach Verfluß von Jahrzehnten diese Wünsche erfüllt sehen zu können.
Dr. Bäuerle.

[2]) Im Cäcilienkalender 1878, 1 ff.

Drucken und Handschriften eifrigst unterstützte und die Reform der Kirchenmusik nicht bloß zunächst durch Verbreitung des gregorianischen Chorals (im bekannten Enchiridion chorale samt Orgelbegleitung) zweckentsprechend vorbereitete und praktisch anbahnte, sondern in besonders wirksamer Weise durch Aufführung von Werken älterer Kirchenmusik (zum größeren Teile auf dem Musikchore des Kollegiatstiftes B. M. V. ad Veterem Capellam) es dahin brachte, entsprechend den Intentionen Dr. Proskes, der ihm „Lehrer, Freund und alles war", das Unedle zurückzudrängen und an dessen Stelle eine Fülle des Edelsten aus der Vergangenheit wieder in den heiligen Gebrauch bei dem Gottesdienste zurückzuführen. Daß und wie Mettenleiter als frommer Mensch auch jederzeit innerlich bei der Sache war, weiß Dr. Jacob als fein beobachtender Psycholog in eben dieser Skizze meisterlich einzuweben.

Mich persönlich (und vielleicht noch andere) interessiert die kurze Notiz (p. 6), „daß Mettenleiter auch in der Edition der „Musica divina" seinen Freund Dr. Proske praktisch unterstützte und die ganze Korrektur besorgte".

An außerordentlichen Vorträgen sind, da sie für die Öffentlichkeit berechnet waren, besonders zwei in weitere Kreise gedrungen, deren Wirkung jedenfalls von einschneidender, weil prinzipieller Bedeutung war, ohne daß sie freilich auch nur annähernd kontrolliert werden könnte. Der eine derselben[1]) war an die erste Generalversammlung des Diözesancäcilienvereins Regensburg vom 5. August 1879 gerichtet und verbreitet sich über Jacobs Lieblingsthema „Vom Fundament der Kirchenmusik", d. h. vom gregorianischen Gesang; „er[2]) muß für alle Zeiten Quelle und Grundlage der kirchlichen Musik bleiben und gibt demnach auch allein den Maßstab für die richtige Beurteilung derselben." „Will also eine Musik auf diesem Fundamente fußen und kirchliche Musik sein, so muß sie mit dem liturgischen Gesange ein Dreifaches gemeinsam haben, nämlich 1) gleiche Textauffassung, 2) gleichen Melodienbau und 3) gleiche Tonalität." Der Vortragende selbst bemerkt, daß diese Grundsätze nicht zu strenge seien. Klarheit in den Prinzipien macht milde in ihrer Anwendung, nur die Unklarheit macht rigoros."[1])

Eine weitere öffentliche Ansprache, durch welche Dr. Jacob (obwohl schon 75 Jahre alt) sehr vielen älteren und noch mehr jüngeren Musikern eigentlich erst persönlich bekannt geworden ist und, wie man hören und lesen durfte, durch die maßvolle Ruhe seiner ernsten Worte ungewöhnlich großen Eindruck gemacht hat, hielt er bei der 16. Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins, die vom 19. bis 21. August 1901 in der damals noch nicht benedizierten neuen Cäcilienkirche in Regensburg tagte. Damals verbreitete er sich über das dreifache Band der Einheit, das den Cäcilienverein stets umschlingen soll: Das Festhalten an der gemeinsamen Aufgabe, an der gegenseitigen Liebe und an der kirchlichen Unterordnung.

Da diese Rede im Druck erschienen ist (Musica sacra 1901 p. 135), so möge dieser kurze Hinweis hier genügen, um auch solche für diese Friedensrede zu interessieren, die der Generalversammlung nicht anwohnten und doch die Denk- und Redeweise Dr. Jacobs gerne kennen lernen wollen.

Wenn wir in den bisherigen Ausführungen noch gar nichts über die Auszeichnungen dieses außerordentlichen Mannes erwähnt haben, so haben wir sicher zugleich auch dessen innerstem Idiom Rechnung getragen. Jedoch die Vollständigkeit verbietet auch an diesem Ort, zu schweigen, wo Schweigen keinen eigentlichen Sinn mehr hat. Daß Jacob (obwohl so geräuschlos und persönlich in denkbar bedürfnisloser Weise wirkend) den berufenen Vertretern von Kunst und

[1]) Abgedruckt im Cäcilienkalender 1880 p. 59 ff.

[2]) So heißt es in dem obengenannten Hirtenschreiben Bischof Valentins von Regensburg vom Jahre 1857 — man halte doch das Motu proprio des gegenwärtigen Papstes vom 22. Nov. 1903 daneben! Doch davon kurz noch weiter unten.

[1]) So richtig und lapidar dieser Erfahrungssatz ist, so dürfte vom Standpunkt eines gemäßigten Fortschritts, ohne der strengeren Observanz etwas zu vergeben, heutzutage vielleicht im 2. und noch mehr im 3. Abschnitt die eine und andere Modifizierung anzubringen sein.

Wissenschaft nicht entgehen konnte, ist ohne weiteres einleuchtend. Als er nach 22 Vikariatsjahren zum Domkapitular erwählt war, wurde er einige Monate darauf — eine doppelte Ehrung nach langer Geduldprobe, also auch doppelt verdient — von der Kgl. Universität Würzburg anläßlich deren Jubiläumsfeier 1882 zum Dr. Theologiæ honoris causa ernannt, eine Auszeichnung, die ihn ins Innerste seines Herzens traf und auch allerwärts mit wärmster Sympathie begrüßt wurde.

Im Jahre 1899 — 17 Jahre später — konnte Dr. Jacob sein goldenes Priesterjubiläum feiern, und wurde ihm als Domdekan und geborenem „Prälaten“ aus diesem Anlaß eine — staatliche Auszeichnung zuteil: mit größter Feierlichkeit wurde dem in treuen Diensten und Verdiensten „grau Gewordenen“ im Kapitelsaal vor versammeltem Domkapitel durch einen hohen Regierungsbeamten das Ehrenkreuz des Ludwigsordens auf allerhöchsten Befehl des Regenten überreicht.

Launige Zungen nennen diese Kgl. bayerische Auszeichnung den „Sterbeorden“ — doch Dr. Jacob arbeitete in frischer Gesundheit fort bis zum Jahre 1903, das sein letztes Jährlein sein sollte. Er ahnte es, wollte es nicht glauben, arbeitete fort und fort, lieferte trotz körperlicher Gebrechen seine amtlichen Referate bis zum letzten Tage und wollte auch die ihm ans Herz gewachsene, daher zum Bedürfnis gewordene Lehrtätigkeit an der Kirchenmusikschule durchaus nicht lassen. Außerstande, den etwas weiten Weg in die Reichsstraße zu gehen, ließ der brustwassersüchtige, dazu noch an Lungenverkalkung unheilbar leidende Todeskandidat sich wenigstens wöchentlich zweimal zu seinen Vorlesungen per Kutsche fahren, um mit dem Atem — doch nach außen kaum merklich — kämpfend mit letzter Kraft von seinen eminent kirchlichen Grundsätzen Zeugnis zu geben.

Bei der Schlußfeier des Kursjahres 1903 war Dr. Jacob als zum 29. Male — nicht mehr persönlich anwesend. Am 1. Juli hielt er seinen letzten Vortrag. Am 7. Juli schrieb er noch an den derzeitigen Direktor: „Meine in letzter Zeit ohnehin sparsamen Kräfte haben nun so ausgelassen, daß ich leider meine Vorträge in der Musikschule nicht beenden kann. Ich bitte Sie, nebst meinem Bedauern den Herren das mitzuteilen und mich ihrem Andenken zu empfehlen, das ich um so höher schätze, als ich wirklich während des ganzen Jahres ihr unausgesetztes Interesse wahrnehmen konnte und bezeugen muß. Wie leid tut es mir, auch Ihnen hiedurch Verlegenheit zu bereiten! aber es geht nimmer. In Liebe Ihr ergebenster Dr. Jacob, Domdekan.“

„Am 11. Juli unterschrieb er 14 Stunden vor seinem Tode mit zierlicher, aber fester Hand die sämtlichen Zeugnisse der Herren Musikeleven, denen er mit freudestrahlendem Antlitze gleichsam die Devise seines eigenen Lebens mit dem einen Worte: „unermüdet“ einschrieb — hatte er doch als wahrer Jünger der heiligen Cäcilia, für deren Kirche er durch ansehnliche Geschenke beigetragen hat, immer als apis argumentosa (emsige Biene) gearbeitet“ (Musica sacra 1903, 92).

Dr. Jacob starb am 12. Juli 1903 und die Beisetzung in der Domkapitelschen Gruft auf dem Friedhof unterer Stadt fand am 14. Juli nachmittags statt. Dieselbe gestaltete sich zu einem großartigen Zeugnis der Liebe und Verehrung, welcher der verblichene Domdekan in allen Schichten der Bevölkerung Regensburgs sich erfreuen durfte.

Noch lange nachher vermißte man in Regensburg den guten, alten, freundlich-liebenswürdigen Herrn, wie er im Talar einfachster Art, den er jederzeit mit schwarzem Zingulum gürtete, Überzieher, den er immer offen trug, und Zylinderhut, der seine etwas mehr als kleine Gestalt einigermaßen erhöhte, meist allein so langsam-gemessenen Schrittes die Straße dahinging, da und dort stehen bleibend und die eine oder andere ihm längst bekannte Sehenswürdigkeit (und war sie auch weit oben am Dome angebracht) zurückgebeugt mit freiem Auge (Dr. Jacob trug keine Brille) mit neuem Interesse betrachtete.

Als Mensch und Priester war er ja so einfach, bescheiden, anspruchslos und genügsam, als es überhaupt möglich war — ein exemplum migrans für Tausende seines ehrwürdigen Standes. Ich



dachte oft: so muß Bischof Sailer gelebt und gewirkt haben. Als Studier-, Arbeits- und Schlafzimmer zugleich benützte er das kleinste und (weil gegen Norden gelegen) das ungesundeste, von den freundlich erwärmenden Strahlen der Sonne so gut wie nie beschienene Zimmer des außerordentlich geräumigen Dechanteigebäudes. Als Kollege an der Musikschule war er, der Senior, die Aufmerksamkeit und Herablassung selbst, und benütze ich als damaliger Benjamin im Lehrerkollegium mit pietätsvollster Freude diese Zeilen, um für die vielen unverdienten Erweise seines väterlichen Wohlwollens hier endgültig meinem herzlichsten Danke Ausdruck zu geben, zugleich mit der Versicherung meines Memento perpetuum für des Verewigten treue und teuere Seele. Der Verblichene war in persona ein Ideal besonders in Betätigung der passiven Tugenden — sie sind ja doch die edelsten vor Gott und den Menschen und sagen uns schweigend und doch so beredt schon von fern, weß Geistes Kind ein Menschenwesen ist — namentlich in unvorhergesehen unangenehmen, sonst aufregenden Momenten muß man ihn gesehen und beobachtet haben, da war er die heilige Ruhe selbst, wie auch seine ihn eigenartig zierende, jedermann imponierende, ganz vergeistigte Würde dem unvergessen bleibt, der ihn, den Liturgen und Liturgiker in einer Person, auch nur einmal bei den liturgischen Funktionen im Dome, ich meine speziell bei der Licht- und Palmprozession, als Offiziator wie einen Patriarchen in Silberhaaren in tiefster Demut und denkbarster Schlichtheit dahinschreiten sah: Dr. Jacob war ein seltener Mensch und musterhafter Diener des Herrn.

Eines nur wäre ihm, dem Unermüdeten, noch zu wünschen gewesen: hätte er doch nur ein halbes Jahr länger gelebt! Es wäre ihm eine Genugtuung zuteil geworden, wie sie dem selbstlosen, tiefffühlenden, jederzeit klarsehenden, weil ins Innerste der heiligen Liturgie eingedrungenen Priestergreis nicht herzlicher zu gönnen gewesen wäre: Die Musikverordnung des neugewählten Papstes Pius X. vom 22. November desselben Jahres 1903. Dieses weltbekannt gewordene „Motu proprio" ist ja schließlich nicht mehr und nicht weniger als die Quintessenz aller kirchenmusikalisch-liturgischen Anschauungen, Grundsätze, Pläne und Erwartungen, welche viele bedeutende Musiker Deutschlands — ihre Namen brauchen nicht genannt zu werden — seit Jahrzehnten aus innersten Gefühlen gehegt hatten, und nicht am wenigsten Dr. Jacob seit seiner Priesterweihe im Jahre 1849, also 53 Jahre lang durch Wort, Schrift und lebendiges Beispiel konsequent, weil zielbewußt, zu den seinigen gemacht hatten. Es ist dies *eine* merkwürdige Identität der Bestrebungen, von Dr. Jacob in glücklichster Weise antizipiert, und so hätte sein letztes Wort, sein letzter Sang nicht anders lauten können, als des greisen Simeon freudigst bewegter Ausruf: „Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace; quia viderunt oculi mei salutare tuum."

Vale et ave pia anima et candidissima!

Der Einfluß Klopstocks und seiner Schule auf das katholische Kirchenlied.


Unser deutsches Kirchenlied ist entstanden aus den uralten, bedeutungsvollen, aus der griechischen in die lateinische Kirche herübergenommenen Rufen des Volkes: „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison," die dem deutschen: „O Herr, erbarme dich" entsprechen.[1])

Als das Christentum im abendländischen römischen Reiche eingeführt wor-

[1]) Vgl. Hölscher „Das deutsche Kirchenlied", Seite 3 ff.



den war, blieb nämlich die lateinische Sprache, in der der kirchliche Ritus bereits feste Gestalt angenommen hatte, in Deutschland die liturgische Sprache der Kirche. Demgemäß wurde auch der lateinische Hymnengesang, der in sich zusammenfaßte, was die Musik jener Tage Ergreifendes und Hohes enthielt, und der schon durch sein Alter heilig und ehrwürdig war, beim Gottesdienste beibehalten. Das einzige altkirchliche Stück der Liturgie, an dem das Volk sich beteiligte, war noch für Jahrhunderte die „Litanei von allen Heiligen",[1]) die nach den oben erwähnten Worten: „Kyrie eleison" ihren Namen erhielt.[2])

Das Einstimmen in diesen einfachen, aber inhaltreichen Ruf genügte indes dem sangeslustigen deutschen Volke mit der Zeit nicht mehr.[3]) Das Bedürfnis, Gott auch in der Muttersprache die Gefühle der Anbetung, des Dankes und der Liebe im Liede auszusprechen, erhob schon früh die deutsche Sprache zu einem größeren Rechte. Fast zu gleicher Zeit, nach der Mitte des 9. Jahrhunderts nämlich, als Notker Balbulus[4]) die textlosen Jubeltöne, welche auf das Alleluja in der heiligen Messe folgten, mit beziehungsreichen Texten versah, dachte man auch daran, die einfachen Anrufungen der Litanei in deutscher Sprache in Wort und Ton künstlerisch zu erweitern und so bedeutungsvoll und lebendig zu machen.

Als Beispiel dafür gelte das Petruslied, das zwar als einziges Denkmal jener Zeit dasteht, dessen singbare Weise aber zu der Annahme berechtigt, daß es solcher Lieder damals noch mehrere gegeben.[1]) Auch bürgt wohl der noch durch Jahrhunderte bestehende Schlußvers der meisten Lieder, das „Kyrie eleison" und ein vielfach an dessen Stelle tretender Kehrvers für diese Entwickelung des Kirchenliedes.

Der oft aus mehreren Strophen bestehende Volksgesang behielt auch dann noch seinen Namen, als der Refrain des Kyrie bereits fortgefallen war. Kyrieleisen, später einfach Leisen,[2]) war nämlich die Bezeichnung für die zahlreichen Gesänge, die da, wo der lateinische Gesang eine Lücke ließ, oder bei öffentlichen Andachtsübungen, wie bei Wallfahrten, auf Bittgängen, bei Kirchweihen, an

[1]) Vgl. Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes, S. 11, Schletterer, Geschichte der geistl. Dichtung 181, und derselbe, Übersichtliche Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung, 31—32.

[2]) So nennt man auch heute noch das Credo, das Magnificat 2c. nach den Anfangsworten dieser Gebete. Vergl. Koberstein, Grundriß der Gesch. d. d. National-Literatur I. 80—82.

[3]) Vgl. Schletterer, Gesch. 2c. 182 u. Hoffmann 21—22.

[4]) Vgl. W. Wackernagel, Gesch. d. d. Lit. I. 82 u. Hoffmann 21—22. Die ersten Anfänge einer religiösen deutschen Poesie überhaupt finden wir in unserem Vaterlande erst im 9. Jahrh. Sie gingen von Geistlichen aus, die in Form eines Liedes christliche Lehren 2c. dem Volke darstellen wollten, um so Heidnisches durch Christliches zu verdrängen. Dies bezeugen die erhaltenen Denkmäler, wie der Heliand, Otfrieds Christ und andere.

[1]) „Unsar trohtîn hât farsalt
sancte Pêtre giuualt,
daz er mac ginerjan
ze imo dingênten man
kyrie eleyson, christe eleyson!" etc.

Wilh. Wackernagel, Altdeutsches Lesebuch 277. — Daß dieser Lobgesang wirklich gesungen wurde, bezeugen die dem alten Manuskripte, das Docen aus der Freisinger Handschrift zuerst bekannt gemacht hat, beigefügten Neumen oder Tonzeichen, „daß wenigstens zum Singen für das Volk gedichtet wurde, beweist ein Zeugnis. Der St. Galler Mönch Ratpert verfaßte ein deutsches Lied zum Lobe Gottes, und zwar für das Volk. Leider findet es sich nur noch in einer lateinischen Übersetzung Ekkehards IV. († um 1036)." Hoffmann 22—23. Ratpert starb um 900. Mehr über ihn: Ildefons von Arx, Geschichte von St. Gallen I. 95—97. Vgl. Schletterer, Geschichte d. g. Dicht. 345, Hölscher, das d. Kirchenlied 45.

[2]) Das Wort Leis, Leich, Lai, Lay, Lais wird verschieden erklärt. Leich (althochd. leih; altnord. leiko Spiel, leika spielen; goth. laiks Tanz, laikan springen, hüpfen) deutet im Gegensatz zu dem eigentlichen Volksliede (chanson) auf eine Art Tanzlied, ebenso Lai, Lay (Mehrz. Lais vom celt. llais, laoidh, laoi Schall, Melodie, Lied) auf eine Art lyrisch-epischer Gesänge (Volksballaden), wie sie die anglo-normannischen Trouvères sangen und später die Menestrels und Jongleurs unter dem Volke verbreiteten. Andere meinen, daß die Benennung Leis aus einer Korrumpierung des Rufes „Kyrie eleison" in Kirleis" — französische „Kyrielle" — entstanden sei, welches bei den Böhmen in „Krlés", in einigen Gegenden zu Läuschen und Loitzken (davon Loitzkenbrüder) verderbt, bei den Slaven der Merseburger Gegend sogar in „Ukrivolsa" umgewandelt, so daß „leisen" — soviel als singen bedeutet, korrumpiert in Kirleis, dann weiter verderbt zu Loitzken (daher Loitzkenbrüder) und Läuschen, welches sich noch in den „Läuschen und Rimels" bei Reuter findet. Vgl. Ersch und Gruber 200.

Jahresfesten der Schutzheiligen, bei Erinnerungsfeiern 2c. gesungen wurden.[1])

Was nun den Charakter der ersten Anfänge des Kirchenliedes, der einfachen und später erweiterten Jubilos des „Kyrie eleison" betrifft, so hat man sich dieselben als episch-lyrisch zu denken; denn obwohl das lyrische Element die Quelle aller, namentlich der geistlichen Poesie ist, so wurde dieselbe doch durch Anlehnung an einen epischen Stoff, an Personen und Begebenheiten zu einem episch-lyrischen Gebilde. Erst in der Staufenzeit, mit der Mitte des 12. Jahrhunderts, als die christliche Lehre alle Lebensverhältnisse durchdrungen hatte und das deutsche Volk in den Kreuzzügen seiner begeisterten religiösen Stimmung Ausdruck verlieh,[2]) nahm die geistliche Poesie, wie die Poesie überhaupt, einen rein lyrischen Charakter an. Sie ist der unmittelbare freie Erguß des Gefühls, das sich kundgibt in einer reinen, zarten Gottesliebe, mit einer Innigkeit und Wahrheit, einer Leichtigkeit und Anmut, wie sie selten gefunden wird.[3]) Auch ist sie noch nicht bedingt durch „eine künstliche Versform" und die „strenge Beobachtung des Reims" wie in den folgenden Jahrhunderten, in denen „durch den größeren Einfluß ausländischer Poesie und das Eindringen gelehrter Kentnisse" das geistliche Lied „an Frische und Einfachheit verlieren mußte und deshalb wiederum das Gemüt des Volks und seine Fassungsgabe nur weniger ansprechen konnte".[1]) Anderseits wird dem geistlichen Liede eine immer reichere Behandlung zuteil.[2])

Eine ganz besondere Fruchtbarkeit erlebte die geistliche Dichtung im sogenannten Zeitalter des deutschen Kirchenliedes, in dem der Reformation, obwohl sonst die Poesie in damaliger Zeit in Deutschland sehr von ihrer Höhe herabgesunken war und man wenig Sinn für offene, freie Lyrik zeigte.[3]) Gervinus sagt von den Kirchenliedern jener Zeit: „Was den Inhalt angeht, so war das Wichtigste, daß die Bibel dadurch mehr verbreitet würde; dies schadete dem formellen Werte dieser Dichtungen. — Was das Kirchenlied zur Zwittergattung machte, war, daß es auf die Meinungen wirken sollte und auf Ansichten, und dies zwar durch Gesang."[4]) Durch Unterlegung dieser dogmatischen Tendenz trat der Text immer mehr in den Vordergrund; sobald aber „diu wort" das Übergewicht über „die wîse" erhalten, ist dem Zeitgeiste der Zutritt eröffnet. Dieser machte sich dann zum Schaden des Kirchenliedes auch immer mehr geltend. Gehörte es zur Zeit der zweiten schlesischen Dichterschule doch sogar zum guten Tone, einige geistliche Lieder verfertigt zu haben! Daß bei diesem handwerksmäßigen Betriebe der geistlichen Dichtkunst diese Gattung allgemeiner Geringschätzung verfiel, kann nicht wunder-

---

[1]) Vgl. Koberstein I. 262 und Hölscher, das deutsche Kirchenlied 35.

[2]) In der Schlacht bei Tuskulum 1167 wurde der deutsche Gesang angestimmt:

„In gottes namen faren wir,
Seiner genaden begehren wir,
das halff uns die gottes krafft
und das heylige grab,
do gott selber inne lag
Kyrieleis, Christeleis, Kyrieleis."
(Beck, Gesch. des kath. Kirchenl. 84.)

[3]) Einer der frühesten Minnesänger „Spervogel" hat uns unter anderen schönen Liedern das Bruchstück: „Wurze des waldes", und das Weihnachtslied: „Er ist gewaltic unde starc" hinterlassen. W. Wackernagel, Altd. Leseb. 403—4. — „Man wird die schönen Lieder Spervogels, des von Kolmas, Walthers von der Vogelweide usf. der anderen Dichter bis zu Michel Behems Gesängen — nicht anders denn kirchliche nennen können; sie bezeugen auch die vollkommene Befähigung der Zeit zur Hervorbringung von Kirchenliedern im engeren Sinne, sowohl was die Kraft der Erkenntnis als die Poesie des Ausdrucks betrifft." Ph. Wackernagel, d. d. Kirchenlied. Vorrede VI.

[1]) Hoffmann, 33.

[2]) Von 1470 bis zum Jahre 1517 waren gegen 32 verschiedene Sammlungen deutscher Kirchenlieder vorhanden. Vgl. Beck 146 u. J. Kehrein, Das deutsche kath. Kirchenlied 51. Die Lieder des 14. u. 15. Jahrhunderts bestehen vielfach aus Liedern der Mystiker (so das bekannte Lied Taulers [† 1361]: „Uns kompt ein Schiff gefahren"), der Geißler, aus Übersetzungen und Umbildungen lateinischer Lieder und Hymnen, aus Glossenliedern (so das „Ave maris stella" des Heinrich von Laufenberg), aus Mischliedern (wie das zum Volkslied gewordene „In dulci jubilo — Nun singet und seid froh") und auch aus geistlichen Parodien (wie das Muskatellerlied: „Den liebsten bulen, den ich han," das umgeändert wurde in: „Den liepsten Herren, den ich han").

[3]) In dieser Zeit hat sich Luther ein großes literarisches Verdienst um die Pflege des Kirchenliedes erworben.

[4]) Deutsche Dichtung III. 10. Vgl. W. Wackernagel, Gesch. d. d. Literatur II. 86—87.

nehmen.[1]) Im 17. und 18. Jahrhundert macht sich dazu immer mehr ein lehrhafter, moralisierender Ton in den geistlichen Liedern bemerkbar, der um die Mitte der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts sogar der alleinherrschende wurde. Das Kirchenlied in seiner bild- und schwunglosen Form hatte nur mehr den Zweck, über die Sittenlehre, den Glauben, die besonderen Lebensverhältnisse Unterweisungen zu bringen.

Da die Poesie nicht mehr aus dem Herzen kam, konnte sie auch die Herzen nicht mehr erwärmen.

Auch das katholische Kirchenlied machte, vereinzelte Ausnahmen[2]) abgerechnet, diese Umwandlungen mit. An der Grenzscheide des 18. und 19. Jahrhunderts begegnen uns dann Männer wie von Wessenberg, Sailer und Denis, die, angeregt durch die protestantischen Dichter ihrer Zeit, namentlich durch Gellert und Klopstock, dazu beitrugen, daß deren Dichtungen und Dichtungsformen in katholischen Gesangbüchern eine weite Verbreitung fanden.

Um besonders des letztern Einfluß besser würdigen zu können, wird es notwendig sein, uns auf den Boden der Zeit zu stellen, der er angehörte.

Das 18. Jahrhundert ist das Zeitalter des Rationalismus,[3]) auch wohl das aufgeklärte und das philosophische genannt.

Die Religionsstreitigkeiten des 17. Jahrhunderts hatten die Bildung verschiedener Sekten zur Folge gehabt, die sich wieder gegenseitig mit großer Erbitterung bekämpften. „Gegen die starre Orthodoxie[4]) erhoben sich zwei mächtige Bewegungen, nämlich erst der Pietismus[1]) und, an diesen anschließend, der Rationalismus. Übrigens aber unterlag in der ganzen lutherischen Kirche der Pietismus den teils verwandten, teils feindlichen rationalistischen Bewegungen."[3]) Der Herrschaft eines Gefühlschristentums folgte also das Verstandeschristentum, die Zeit der nüchternen Aufklärung, in der die Fundamente der Kirche sich zu lockern schienen und das ganze Volksleben umgestaltet wurde.

Diese Zeitrichtung blieb natürlich nicht ohne Folge für das Kirchenlied; es kam um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem plötzlichen und völligen Bruch mit der Tradition. Den alten, von religiösem Gefühl durchdrungenen und aus inbrünstiger Andacht und kindlichem Glauben hervorgegangenen Kirchenliedern konnte die gebildete und aufgeklärte Welt keinen Geschmack mehr abgewinnen. „Man nahm Anstoß an veralteten Wortformen, behauptete, das Silbenmaß sei unrichtig und der Reim vielfach gezwungen. Dieser Vorwurf war das natürliche Ergebnis der Methode, welcher Spee und die schlesische Dichterschule in der Kunst zu dichten gefolgt waren."[4])

Was den Inhalt anbetrifft, so wurde die alte kindliche Einfalt jetzt beiseite gesetzt, der Verstand hatte mitzureden; die Lieder sollten klar und deutlich sein, sie sollten belehren. Kurz, man unterlegte dem Kirchenliede eine Bestimmung, die seinem ganzen Wesen fremd war; und es fanden sich auch Dichter, die diesem allgemeinen Verlangen Rechnung trugen. „Aber allen Liedern dieser Zeit sieht man an, daß sie die Freigeister

---

[1]) Es war nicht zu verwundern, daß solche Erzeugnisse der geistlichen Liederpoesie nicht bloß den guten Geschmack, sondern auch das sittliche Gefühl beleidigten. Vergleiche Rambach, Anthologie &c. 3 ff.

[2]) Es gehören hierher etwa die poetischen Erzeugnisse eines Spee und eines Angelus Silesius.

[3]) „Der Rationalismus," sagt Baur, „das Kirchenl. &c." 40—41, „ist die theol. Ausprägung des ungeheuren Irrtums, daß die menschliche Vernunft in ihrer gegenwärtigen natürlichen Beschaffenheit zur Herstellung des vollkommenen Lebens, zur Beschaffung des Heils hinreiche."

[4]) „In der prot. Kirche heißen Orthodoxe die, welche den Lehrbegriff der Bekenntnisschriften der Reformation gegenüber der Kritik modernen Denkens als unfehlbare göttliche Wahrheit festhalten." Brockhaus, Konv.-Lexikon.

[1]) Der von Spener begründete Pietismus konnte um so weniger ohne Einfluß auf die religiöse Liederpoesie bleiben, als er ja das Hauptgewicht auf das religiöse Leben legte. Vgl. Rambach 1. — „Das didaktische Element tritt in demselben mehr zurück, und der Ton der subjektiven Empfindung — wird vorwiegend. — Die geistlichen Poesien Tersteegens," z. B., „tragen durchweg den Charakter des tief innerlichen, mystischen Christenthums. Einzelne seiner Lieder lassen ihn als Kenner der Schriften Tauler's vermuthen, wie er anderseits manche seiner Gesänge auf Gedanken aufbaute, die er den Schriften des seligen Thomas von Kempen entlehnte." Beck 185—186.

[2]) Funcke, „Wer ist ein Pietist?" 118.

[3]) Bäumker, „Das katholische deutsche Kirchenlied" 7.



überzeugen wollen, daß sie keinen Boden mehr vermuten, auf dem sie mit den alten, einfältigen Mitteln ausreichen. Das Christenthum ist nicht mehr ein unangefochtener Besitz, es ist ein Eigenthum, das gefährdet, angegriffen, zu vertheidigen, zu rechtfertigen ist, die Dichter sind alle auf der Defensive."[1])

In dieser glaubensschwachen Zeit trat, von heiliger Begeisterung für die Religion erfüllt, ein Dichter auf, der in seinem Meisterwerke den Tod und die Auferstehung Jesu besang und durch seine schwungvolle Poesie einen zweiten Frühling unserer deutschen Dichtkunst eröffnete.

Es war der gleich Gellert von der Mitwelt, die sich „aus der kalten Atmosphäre der Freigeister" heraussehnte, mit hoher Verehrung gefeierte junge Klopstock.

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724 bis 1803), aus den Kreisen des Pietismus — mit seinem starken Zuge zum Unionismus — hervorgehend, paarte mit heiterer Geselligkeit ein liebenswürdiges Gemüt, religiösen Ernst mit Überschwenglichkeit des Ausdrucks und hohem Odenschwunge. „Im Gegensatz zu der moralisierenden didaktischen Verstandesrichtung der Gellertschen Schule versucht er durch Rührung, durch energische Erregung des Gefühls auf die Gemüter einzuwirken und sie im hohen Schwunge der Begeisterung gleichsam aus der Enge der prosaischen Lebensauffassung in ideale Sphären herauszureißen."[2])

Bereits im Jahre 1756 hatte Klopstock auf alle hohen Feste mit Ausnahme von Weihnachten Lieder verfertigt auf die Melodie: „Herr Gott, dich loben wir." Am 8. November schrieb er diesbezüglich von Kopenhagen aus nach Quedlinburg an seinen Vater: „Ich habe eine Sache angefangen, die ich für meinen zweiten Beruf halte. Ich habe Lieder für den öffentlichen Gottesdienst gemacht. Ich halte dies für eine der schwersten Sachen, die man nur unternehmen kann. Man soll, wo nicht dem gemeinen Haufen, doch den meisten verständlich seyn, und doch der Religion würdig bleiben. Indeß scheint es mir, daß mir Gott die Gnade gegeben und mir diese Arbeit hat gelingen lassen."[1])

Im Herbste 1757 (mit der Jahreszahl 1758 auf dem Titelblatte) ließ Klopstock zu Kopenhagen und Leipzig den ersten Band seiner geistlichen Lieder im Druck erscheinen, und im Jahre 1769 folgte jenem ein zweiter. Dieser trug im wesentlichen das Gepräge des ersteren, doch waren die Stimmen der Kritik nicht ganz nutzlos verhallt.

In der Vorrede zu diesem letzteren Bande sprach Klopstock sogar die Absicht aus, ein protestantisches Gesangbuch herauszugeben, anscheinend mit dem Gedanken, daß auch die Katholiken diese Sammlung benützen würden; denn in der Vorrede heißt es wörtlich: „Vielleicht wird es auch den Katholiken, unsern Brüdern als Deutschen und — als Christen, nicht ganz unbrauchbar sein."[2]) Die gleichgültige Aufnahme, den dieser zweite Teil seiner Lieder erfahren, mag ihn von diesem Vorhaben abgehalten haben.

Wie schon aus obigem Briefe zu sehen, erkannte Klopstock wohl die Schwierigkeit, die für ihn, den Odendichter, in der Anfertigung von geistlichen Liedern lag. „Ohne der Würde der Religion *etwas* zu vergeben und ohne zur unkünstlerischen Prosa herabzusinken, mußte er versuchen, allverständlich für eine ganze Gemeinde, auch für die weniger begabten und weniger gebildeten Mitglieder derselben, zu dichten."[3])

Die theoretischen Grundsätze, die Klopstock in der Vorrede zu seinen geistlichen Liedern über die Aufgabe und das Wesen der kirchlichen Dichtkunst uns darlegt, sind durchaus richtig. Vor allem empfiehlt er dem geistlichen Liederdichter die originelle Nachahmung der Psalmen. Anstatt dieselben einzuteilen, gibt er nur zwei Arten derselben, erhabenere und sanftere an; die ersteren nennt er Gesänge, die letzteren Lieder. Jene seien die Sprache der äußersten Entzückung oder der tiefsten Unterwerfung, diese der Ausdruck einer sanften Andacht und einer nicht so erschütterten Demut. Wem es gelänge, Lieder zu machen, die auch dem gefielen,

[1]) Gervinus, IV. 198.

[2]) Wetzstein, Das deutsche Kirchenlied, S. 115.

[1]) Klopstocks sämtliche Werke. X. 420—421.

[2]) Geistliche Lieder, Vorrede 4.

[3]) Munker 307.

der dem Gesange, der Ode folgen könne, schreibt Klopstock, der habe vortreffliche Lieder gemacht; und solche Lieder wollte er selbst augenscheinlich liefern.

Ferner heißt es in der Vorrede, der Ausdruck der Empfindung des neuen Testamentes, in welcher unsere Anbetung oft zur Entzückung wird, sei der Hauptton des Gesanges und des Liedes, — der Inhalt die Liebe Gottes und unserer Mitmenschen. Ein Dichter, der es nicht von ganzem Herzen mit der Religion meine, sei unfähig, heilige Gedichte zu machen. „Aus diesen Bestimmungen, die zum Theil seinen Tadel gegen Gellert enthalten, sieht man aber, daß, wenn Einer, so Er auf dem Wege unserer alten freudigen Liederdichter steht; dabei hatte er gewiß alle inneren Gaben und dazu die äußeren Begünstigungen der in Sprache und poetischem Ausdruck vorgerückten Zeit. Warum befriedigte dennoch sein Lied noch weniger als selbst Gellerts?"[1])

Klopstocks Liedern war die einfache, kindliche Vorstellungs- und Ausdrucksweise, die der Grundcharakter des Kirchenliedes ist, völlig fremd. Er bemüht sich wohl, seine Individualität in etwa abzustreifen, sich in das Gemüt des Volkes zu versetzen, zum Volke herabzusteigen; aber den Weg dazu findet er nur mit Hilfe der Reflexion. Was allein das Werk des empfindenden Herzens sein soll, wird bei ihm nur erreicht durch Mithilfe des beständig prüfenden, nüchternen Verstandes. Klopstock fehlte es an Innigkeit und Leidenschaftlichkeit des Gefühls gewiß nicht, aber der Gedankengang in seinen geistlichen Liedern ist nicht einfach genug, daß ihn jeder sofort verstehen könnte. Handlung war in Klopstocks Liedern selten, in ihnen überwog die Betrachtung, und so waren sie seinen Oden nur zu ähnlich.

War der Eindruck, den die Messiade bei ihrem ersten Erscheinen machte, ein überwältigender und die Einwirkung dieser Dichtungsart auf die Mitwelt eine überaus große, die sich sogar kundgibt in der religiösen Epik eines Ladislaus Pyrker,[2]) so war der Einfluß, den unser Dichter durch sein Kirchenlied ausübte, obwohl diese Dichtungsart fast allgemein als eine verfehlte bezeichnet wird, doch auch kein geringer. Klopstock bevorzugte solche alte Kirchenmelodien, welche an die kühne Form der Ode erinnerten, und da war es namentlich dieser hohe Odenflug, der die Mitgenossen begeisterte und schon früh andere Kirchenliederdichter sich an Klopstock anschließen ließ.[1])

„An der ganzen Nord- und Ostsee bildete sich eine jüngere Dichterschule, die Klopstocks Farbe nicht verleugnen konnte. Unter allen seinen ersten Anhängern, Freunden und Geistesverwandten steht J. A. Cramer obenan."[2]) Dieser teilt mit ihm das Streben, sich über das Gewöhnliche zu erheben, und verbindet mit dem hohen Schwunge Klopstocks die Klarheit eines Gellert. Obwohl er aber dem letzteren, seinem Freunde, richtig vorhielt, daß Lieder keine Lehroden sein dürften und mehr aus Empfindungen als aus Betrachtungen bestehen müßten, verfiel er doch selbst nur zu oft in die dogmatische Didaxis."

Auf religiös lyrischem Gebiete lehnte sich auch Lavater, der später als alle bedeutenderen Liederdichter damaliger Zeit seine Lieder verfertigte, an Klopstock an. „Er hat größere Anforderungen an das geistliche Lied gemacht, als Alle, und hat weit geringere geliefert."[3])

Die Schüler Klopstocks, die an poetischer Begabung weit unter unserm Dichter standen, gewannen zu ihrer Zeit fast ein höheres Ansehen auf diesem Gebiete der Dichtkunst als ihr großer Meister selbst. Ihre Poesien verschafften sich, wie wir noch sehen werden, schon den Eingang selbst in katholische Gesangbücher, während man sich bei Klopstock noch mit der Nachahmung seiner Dichtungsart begnügte.

[1]) Gervinus, IV. 199—200.
[2]) Erzbischof von Erlau (1772—1847).

[1]) „Er war 1751 nach Kopenhagen berufen, wo schon früher durch Elias Schlegel eine deutsche literarische Kolonie eröffnet war; Klopstock zog 1753 Basedow nach sich, 1757 J. A. Cramer und dieser wieder G. F. Funck. Eine Weile lebte später auch Gerstenberg in der Nähe." Gervinus, IV. 195—96. — „Die Geister seiner Zeit und der Nachwelt haben sich nicht allein durch ihn gebildet, sie haben sich an ihm entzündet; er ist — der Meister derer, die um ihn standen und nach ihm kamen; diese seine Jünger." Vilmar 497.
[2]) Gervinus, IV. 196.
[3]) Gervinus, IV. 193.

Hans Jakob Faber, ein Freund Klopstocks aus Hamburg, machte bei einem Aufenthalte in Wien den Jesuiten Michael Denis auf Klopstock und seine poetischen Werke aufmerksam. Dieser brachte dem Messiasdichter in der Folgezeit eine begeisterte Verehrung entgegen und gab Veranlassung, daß dessen geistliche Lyrik sich über die Grenzen der protestantischen Kirche in die katholische Kirche der Aufklärungszeit verpflanzte.[1]) Denis war im Jahre 1759 an die Theresianische Akademie berufen worden und entflammte nicht nur die adelige Jugend für den großen Dichter, sondern wußte auch seine Begeisterung auf andere Priester zu übertragen.

Denis war selbst Dichter. Glücklicher als Klopstock hat er das Kirchenlied gepflegt, und seine religiösen Poesien atmen tiefe und wahre Religiosität; — er hat Klopstock nachgeahmt und fand selbst wieder zahreiche Nachahmer, 1774 gab er sein Büchlein: „Geistliche Lieder zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bei St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbisthums"[2]) heraus. Die eigentümliche Art der geistlichen Lieder Klopstocks, die lebhaften Bilder, die ungewöhnlichen Wendungen, die feurigen Empfindungen, wodurch sich diese über den Ton der anderen Lieder erheben, spiegelt sich bei dem österreichischen Dichter wieder. Von seinen Gesängen, die sich schon zu seiner Zeit einer großen Popularität erfreuten, sind manche Lieblingsgesänge des deutschen Volkes bis auf den heutigen Tag geblieben.

Die sogenannte „deutsche Singmesse": „Hier liegt vor deiner Majestät" rc., welche gewöhnlich Denis zugeschrieben wird,[3]) findet sich zuerst in dem von F. S. Kohlbrenner herausgegebenen Gesangbuche von Landshut aus dem Jahre 1777.[1]) Bäumker hat nachgewiesen, daß folgende sechs Lieder von Denis in dieses Gesangbuch übergegangen sind:
„Erfreut euch, liebe Seelen," 121,
„In Gott des Vaters und des Sohnes" 56,
„Komm hl. Geist! O dritte Person" 81,
„Herr! wir sind getroffen" 167,
„O Schöpfer! dessen Allmachtswort" 108,
„Thauet, Himmel! den Gerechten" 64.

Das Buch, das in vielen seiner Lieder den Einfluß der Klopstockschen Odenpoesie zu erkennen gibt, wurde „von den meisten Bischöfen Deutschlands approbiert und an vielen Orten nachgedruckt oder excerpiert.[2])

Einen echt rationalistischen Charakter trägt das auf Befehl Maria Theresias zum Druck beförderte Gesangbuch Wiens,[3]) das in demselben Jahre mit dem Denisschen Werke erschien, eine Reihe von dessen Liedern aufgenommen hat, und an dem, wie einige vermuten, Denis und sein Freund Mastalier Mitarbeiter sein sollen. Die Lieder tragen, obwohl sich Klopstocks Einfluß nicht verkennen läßt, vielfach einen platten und kalten Ton.

Denis' Beispiel in der Herausgabe eines Gesangbuches fand die eifrigste Nachahmung. Viele Bischöfe, so die von Graz und Laibach wie der Erzbischof von Salzburg empfahlen den Gebrauch deutscher Lieder beim Gottesdienste.

Aus Denis' Gesangbuch gingen fünfzehn Lieder in die „Sammlung geistlicher Lieder. Von Ernst Xaver Turin. Mainz 1778." über, wie auch Turin selbst in

---

[1]) „Sein Verhältnis zu dem großen protestantischen Dichter seiner Zeit ist — vorbildend für das innige Verhältnis, in welchem Deutschland zu Österreich trotz vieler Zwiespältigkeiten sich befindet. Klopstock schrieb seinen Messias und selbst seine geistlichen Lieder ausdrücklich auch für die katholischen Länder. — Niemand anders konnte in diesem Sinne — für ihn so tätig sein und dadurch — das zerrissene geistige Band zwischen Deutschland und Österreich fest zusammenweben, wie Denis." Deutsche Nat. Literatur, 48. Band, 157.

[2]) Die nicht in der Literaturangabe verzeichneten Gesangbücher sind zu finden in dem Werke Bäumkers: „Das kath. Kirchenlied."

[3]) Beweise dafür, daß Denis der Verfasser ist, hat Bäumker trotz der sorgfältigsten Nachforschungen nicht finden können. Derselbe sagt in seinem Werke über das Kirchenlied S. 303: „Die deutsche Singmesse steht zuerst im Landshuter Gesangbuche vom Jahre 1777. Wenn sich nachweisen ließe, daß M. Denis Mitarbeiter an diesem Buche gewesen wäre, oder daß seine Publikationen vor dem Jahre 1777 die deutsche Messe enthielten, dann wäre die Sache klar. Ersteres vermag ich nicht zu beweisen. Dagegen habe ich nach glücklicher Auffindung der ersten Auflage der geistlichen Lieder von Denis (Wien 1774) feststellen können, daß die Lieder der deutschen Singmesse nicht darin enthalten sind."

[1]) „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche."

[2]) Bäumker 9.

[3]) Katholisches Gesangbuch, auf allerhöchsten Befehl Ihrer k. k. apost. Majestät Marien Theresiens zum Druck befördert. Wien. Verlag der katechetischen Bibliothek."

seinen eigenen Dichtungen den Klopstock-schen Odenton verrät.[1]) — „In dem Erzstifte Trier erschien ebenfalls ein deutsches Gesangbuch mit den Denis'schen Liedern; in Baiern sorgte neben dem eigentlich baierischen Gesangbuche besonders Joseph Sperl[2]) für deutsche Lieder."[3])

Da die bisher genannten Gesangbücher die Grundlage einer großen Anzahl späterer wurden, ist es leicht erklärlich, daß auch der Klopstocksche Einfluß sich immer weiter nach dem Norden und Süden unseres Vaterlandes verbreitete.

Einen Nachahmer auch im Verbessern alter Kirchenlieder hat Klopstock namentlich in Rudolf Deutgen gefunden.[4]) Die von diesem aus früheren Gesangbüchern und von anderen Autoren übernommenen Lieder sind so ausgebessert und verändert, daß sie zum großen Teil eine ganz neue Gestalt angenommen haben. Als Beispiel sei nur hingewiesen auf das Lied: „der unthätige Glaube" S. 290, eine vollständige Umstellung und Veränderung des Gellertschen Gesanges: „der thätige Glaube," der aber durch diese Umgestaltung nichts von seiner wässerigen Moral verloren hat, sondern, wenn möglich, noch mehr einer nüchternen Standrede in Reimen gleicht als zuvor. — In manchen seiner Lieder, namentlich in den Dank-, Lob- und Anbetungsliedern herrscht indes Klopstocks Odenton vor. — Das Gesangbuch ist trotz des kalten Geistes, der im allgemeinen in ihm weht, wiederholt und an verschiedenen Orten

[1]) Dem Umstande, daß Turin jedem entlehnten Liede den Namen des Verfassers beifügte, verdanken wir, abgesehen von manchem anderen die Kenntnis davon, daß Denis der Verfasser des vorgenannten geistlichen Liederbüchleins ist.

[2]) † als Pfarrer zu Schneidheim i. J. 1832.

[3]) Beck 215.

[4]) „Neues katholisches Gesangbuch, zur Belehrung und Erbauung der Christen für den öffentlichen Gottesdienst und zur Privatandacht eines jeden Christen, mit beigesetzten aller Orten bekannten und besondern ganz neuen Melodien. Tägliche — festtägliche — vermischte Gesänge und Gebethe. Von Rudolf Deutgen, Vikarius und Bibliothekarius der Domkirche zu Osnabrück. Nach der dritten verbesserten Auflage. Mit Genehmigung hoher geistlicher Obrigkeit. Münster in der Aschendorff'schen Buchhandlung." In der Vorrede heißt es: „Im Ganzen ist alle Anzüglichkeit vermieden, nur sind hier und dort einige Lehrsätze der christlichen Religion überhaupt und einige Gebräuche unserer Kirche erkläret; welches keinem anstößlich seyn kann. 2c."

gedruckt worden. In Osnabrück und und einigen anderen Diözesen ist es heute noch nicht außer Gebrauch.[1])

Einen großen Einfluß hat Deutgen auf das „katholische Handbuch" von Hammer,[2]) der allein 79 Texte von ihm übernahm, und auf den „hl. Gesang" von Herold[3]) ausgeübt.

Unter der Einwirkung der Klopstockschen Lyrik steht auch das Gesangbuch von Böger in Drensteinfurt vom Jahre 1781, das durch seine ganze Anlage den Bruch mit der Tradition repräsentiert. Es ist dasselbe wie das 1798 erschienene „Gesang- und Gebetbuch zum Gebrauche der Römischkatholischen" in Drensteinfurt. — Über die Hälfte der Lieder sind dem Landshuter Gesangbuche entnommen, dann sind auch die Lieder Turins benützt. Die hohe Odenbegeisterung, die sich mit besonderer Kühnheit aufschwingt, ist der vorherrschende Ton in fast allen Liedern.

Böger in Drensteinfurt war wieder Vorbild für das Gesangbuch von Christoph Bernhard Verspoell, das 1810 in Münster erschien.[4])

Den indirecten Einfluß Klopstocks zeigt auch „Das kleine Dilingische Gesangbüchgen"[5]) vom Jahre 1787. — Die Lieder sind zum Teil der 1780 in Dil-

[1]) Das Hildesheimer Gesangbuch, das noch immer neue Auflagen erlebt, ist im Grunde genommen nur ein um einzelne Liedertexte vermehrter Deutgen.

[2]) August Hammer, Reg. Chorh. des H. Augustin zu St. Johann in Halberstadt und ehemaligen Pastors, Katholisches Handbuch, das ist Gebeth-, Gesang- und Evangelienbuch, zum Nutzen und zur Andacht katholischer Christen aufs neue zum Druck befördert von T. C. P. H. (T. Contzen Praepositus Halberstadensis). Gedruckt zu Halberstadt bey Delius Wittwe und Heinrich Matthias. 1801." Bäumker 116.

[3]) „Der hl. Gesang oder vollständiges katholisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht. Herausgegeben von M. L. Herold" (geb. 1753, † 1810), „weiland Pfarrer zu Hoinkhausen im Herzogthume Westphalen. Mit Gutheißen der geistlichen Behörde. Achtzehnte Auflage. Lippstadt 1843." Das Buch enthält zwei interessante Approbationen.

[4]) „Gesänge beim römisch-katholischen Gottesdienste."

[5]) „Oder Auswahl von Liedern und Melodeyen bey der heiligen Messe, und andern Gottesdiensten nach dem Brauche der Normalschulen in der hochfürstlich bischöfl. Residenzstadt Dilingen. Mit Erlaubniß des Hochwürdigsten Augsburg. Vikariats in dieser Form ans Licht gegeben."

lingen erschienenen „Harfe Davids“ entnommen. Dieses Gesangbuch geht auf das Fuldaer von 1778 und die „Katechetischen Gesänge“, Wien 1778 zurück, von denen ersteres einen großen Teil der Lieder von Denis entlehnte.

Aus vielen der in diesen Gesangbüchern enthaltenen Liedern spricht der ganze Josephinische Geist.

Träger dieser rationalistischen Strömungen war auch von Wessenberg, als dessen Werk das „Christkath. Gesang- und Andachtsbuch für das Bisthum Constanz 1812“ anzusehen ist. — Alle Lieder Wessenbergs tragen wie die Klopstocks einen ausgesprochenen subjektiven Charakter und sind wie diese Reflexionspoesien; „metrische und rhythmische Einkleidung, Versifikation, Eleganz des Ausdrucks, Reinheit und Wohlklang des Reims lassen hier nichts zu wünschen übrig; aber es fehlt vielen Liedern jener tief christliche Geist, jene kindliche Einfalt und Anmut, jene Inbrunst der Andacht und Glut der Begeisterung, welche die alten Kirchenlieder auszeichnet; sie bieten überhaupt ein mehr ästhetisches als kirchliches Interesse.“[1])

An das Konstanzer Gesangbuch schließt sich das Rotweiler an, das 1834 in 5. Auflage erschien und viele Lieder von Denis und aus dem Landshuter Gesangbuch enthält.

Das von Johann von Geissel[2]) begonnene und vollendete Gesangbuch von Speier 1843 ist eine Sammlung der vorzüglichsten Gesänge aus vorgenannten und anderen Liederbüchern; dieselbe ist noch durch eine Reihe neuer Dichtungen vermehrt.[3]) — Geissel selbst besaß eine nicht geringe poetische Begabung, und seine lyrischen Versuche müssen als durchaus gelungen bezeichnet werden. Wie das Lied: „Huldigung dem Jesukinde“, 49.

Strophe I.

„Erde singe, * daß erklinge
Laut und stark dein Jubellied;
Himmel alle * Singt zum Schalle
Dieses Liedes jauchzend mit;
Singt ein Loblied euerm Meister,
Preis't auch ihr ihn, Himmelsgeister;
Was er schuf, was er gebaut, * Preis't
ihn laut.“

die bekannten Gesänge: „O du hochheil'ges Kreuze,“ 117, „Wunderschön prächtige, Hohe und Mächtige“, 223, so sind die meisten Kirchenlieder Geissels in dem hohen Odentone Klopstocks gedichtet.

Johann Michael Sailer, im allgemeinen ein scharfer Gegner der „Josephinischen Richtung“ und der Aufklärung, zeigt sich in den in seinen Gebet- und Erbauungsbüchern eingewebten Poesien von Lavater, dem Schüler Klopstocks, beeinflußt; er selbst wirkte wieder auf Michael Fenneberg und Christoph von Schmid ein.

Nicht zu übergehen ist die Bedeutung, die Klopstocks geistliche Lyrik für Nadermann, von dem noch später die Rede sein wird, hatte. Dieser bekennt selbst in der Vorrede zu seinen Gesang- und Erbauungsbüchern, wie in dem „Opfer vor Gott“ und „Am Grabe meines Erlösers“: „Die in die Prosa hin und wieder eingestreuten einzelnen Strophen sind großentheils aus Klopstocks Liedern.“ Doch auch in seinen zahlreichen eigenen Liedern und Nachbildungen lateinischer Texte zeigt sich dieser erfahrene Schulmann als ein durchaus nicht ungeschickter Schüler Klopstocks. Stimmte doch eine bewundernde Nachahmung des großen Dichters seine Leier. Wie bei diesem, so war auch bei ihm der vorherrschende Charakter der Poesie Feuer und Inbrunst der Andacht und eine sich hie und da bis zum Odenschwunge erhebende Begeisterung. Erinnern schon die allgemein gehaltenen Überschriften der in die Prosawerke eingeflochtenen Lieder: Gott dem Schöpfer, Erlöser, heiligen Geiste, Gedanken an Gott rc., an Klopstock, so preist er auch in denselben wie dieser vorzugsweise den Ewigen, den Allerhöchsten, den Auferstandenen, den Unendlichen, wovon Stellen wie:

„Und dieser Geist,
Im Endlichen so klein,
Wie unterfängt er sich
Den Unendlichen zu erfassen?
Zu messen des Ewigen Höh'n,

[1]) J. Neumaier, Geschichte der christl. Kunst, I. 359.

[2]) Kardinal Johannes von Geissel, † als Erzbischof von Köln 1864.

[3]) „Jesus Christ ist hier zugegen,“ 209 nach Sailer. „Sey gegrüßt, die auserkoren,“ 220 nach Stolberg. „Heil'ge, Hochgebenedeite,“ 221 von Nadermann.



Der das All' erschuf,
Und das All' beseelet?" 48, oder:
„Allgegenwärtiger, der im Verborgnen
sieht!
Sieh, aus der Erde niederm Staube
Hebt allgewaltig mich der Glaube
In's höh're, rein're Lichtgebiet!" 26.

Betrachten wir als Probe nur eine Strophe des Liedes: „Himmelfahrt Jesu" 48:[1])

„Preis dem Überwinder, Ehre,
Jubel ihm, er hat vollbracht!
In des lichten Aethers Sphäre
Fährt er auf in Gottes Pracht!
Herrlich hat's der Herr vollbracht!
Um ihn jauchzen Himmelchöre!
Halleluja! Gottessohn
Steigt im Wolkenglanz zum Thron!"

So rasch Klopstocks Odenton auf katholischer Seite Freunde und Nachahmer fand, seinen eigenen geistlichen Poesien blieb, wie oben bemerkt, der Eingang in die katholischen Gesangbücher auch dann noch verschlossen, als die Gellertsche geistliche Lyrik und die Poesien der übrigen Schüler Klopstocks hier schon eine weite Verbreitung gefunden hatten. So weist „das katholische Kirchenlied" von Bäumker, das die bekanntesten katholischen Gesangbücher des 18. Jahrhunderts mit den von protestantischen Autoren übernommenen Liedern anführt, nach, daß die Gesänge der Schüler Klopstocks schon in großer Zahl vertreten sind zunächst in dem stark rationalistischen Gesangbuche der Hofkapelle in Württemberg von 1784 und in der bedeutend vermehrten Auflage von 1797. Nicht minder zahlreich finden sie sich in dem in gleicher Weise den Stempel der Zeit tragenden „Kath. Gesangbuch zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste, der häuslichen Andacht und dem Schulunterrichte, nebst einem Anhange von christlichen Volksliedern[2]) — 1798", herausgegeben von Hoogen und Clemens. Ferner sind sie enthalten in den zum größten Teil aus protestantischen Liedern bestehenden: „Christlichen Gesängen, vorzüglich für die öffentliche Gottesverehrung der Katholiken &c. Nürnberg 1800", und in dem Gesangbuche: „Katholische Kirchengesänge herausgegeben von Georg Caspar Carli, des ritterlichen deutschen Ordens der Balley Franken Priester, der Gottesgelehrtheit Doktor, und Pfarrer zu Reimlingen. Augsburg, bei Nicolaus Doll. 1800."

[1]) Geistliche Lieder.

[2]) z. B. „Pflücke Rosen, Rosen blüh'n", „Rosen auf den Weg gestreut", „Was frag ich viel nach Geld und Gut".

Letzteres Gesangbuch ist das erste und einzige von Bäumkers Sammlung, das ein mit Klopstocks Namen bezeichnetes Lied enthält. — Dieses ist zudem noch der von Luther übersetzte und dann von Klopstock veränderte „Ambrosianische Lobgesang", beginnend: „Herr Gott, dich loben wir."

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts begegnen uns schon mehr Klopstocksche Lieder in katholischen Gesangbüchern.

Was nun die vielfachen Änderungen betrifft, die mit denselben vorgenommen sind, so haben wir die Veranlassung und den Hauptgrund dafür wohl in Klopstocks eigenem Vorgehen zu suchen. Dieser gab mit dem ersten Bande seiner Lieder außer den Erzeugnissen seines eigenen Geistes noch etwa dreißig alte Kirchenlieder in veränderter Gestalt heraus. Es waren meistens Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die durch ihren unpoetischen Inhalt und Ausdruck den an Gellertsche Klarheit und verständige Durchsichtigkeit und Klopstockschen Schwung gewöhnten und in ihrem Glauben geschwächten „Gebildeten" des 18. Jahrhunderts unerträglich geworden waren. Allein Klopstock ging schon in seinen Änderungen zu weit und mit Inhalt und Sprache zu gewaltsam vor, so daß der ursprüngliche Inhalt und der Geist der Lieder nicht mehr zu erkennen war; alles wurde unbestimmter, allgemeiner.

Hatte er nun selbst durch seine Umänderungen den Anstoß zu der großartigen sogenannten Gesangbuchrevolution gegeben, so mußte er es auch erleben, daß seinen eigenen Dichtungen noch zu seinen Lebzeiten das gleiche Schicksal widerfuhr.[1]) War doch auch an Klopstocks Liedern manches auszusetzen.

Von Hause aus ein Gegner des Reims, wußte Klopstock auch in seinen geistlichen Liedern wenig damit anzu-

[1]) Als Beispiel sei nur hingewiesen auf das Vorgehen des Oberkonsistorialrates Diterich.

fangen. Er wählte häufig den sogenannten „reichen Reim", aber ohne darauf zu achten, daß die Bedeutung der gleichen Wörter eine verschiedene sein muß. Konnte er einmal das rechte Reimwort nicht finden, so wiederholte er leichthin dasselbe Wort, wie es ihm auf einen unvollständigen oder unreinen Reim auch nicht gerade ankam. Beispiele wie:

„Und derer, die entschlafen sind,
Und derer, die noch sterblich sind."
„Von einer Klarheit,
Zu einer andern Klarheit",
„Denn was hatt'st du nicht vollbracht,
Als du riefst: Es ist vollbracht!"

finden sich viele. — Bei den einzelnen Strophen des nämlichen Liedes wechselte Klopstock wohl die Melodie, um es zu ermöglichen, daß der Inhalt der Dichtung immer mit der Melodie übereinstimme. Mit dem rhythmischen Bau der Strophe fiel die logische Gliederung der Sätze auch nicht immer zusammen. Dann bevorzugte Klopstock abstrakte Begriffe und Ausdrücke, so daß seine Redeweise der zur Andacht versammelten Gemeinde oft unverständlich war.

Diese und ähnliche Umstände veranlaßten nun Klopstocks Mitwelt und erst recht die Nachwelt, an seinen Liedern Änderungen vorzunehmen. So sehen wir auch unsern Dichter in den verschiedenen Gesangbüchern teils nach dem wechselnden Zeitgeiste, teils in dogmatischer und teils in sprachlicher Hinsicht verändert, wie es auch nicht selten vorkommt, daß alle drei Beweggründe die Ursache der Textveränderung bei einem einzigen Liede wurden.

Das katholische Gesangbuch, das 1810 in München in drei Bänden erschien, enthält im ersten Teile allein dreißig Lieder Klopstocks, von denen manche den Zeitansprüchen nicht mehr zu genügen schienen. Sprachliche Rücksichten mögen den Verfasser genannten Buches veranlaßt haben, in dem Liede: „Zeige dich uns ohne Hülle", S. 7 die Zeilen: „Was ich übern G r a b e i n s t höre" in „Was ich überm G r a b e höre" zu ändern.

In dem Gesange: „Preis ihm, er schuf und er erhält", S. 31, hat augenscheinlich das Streben, den Rhythmus der ersten Zeilen beizubehalten, Veranlassung gegeben, die zweite Zeile jeder Strophe um eine Vorschlagsilbe zu verlängern.

So schreibt z. B. Klopstock:

„Preis ihm, er schuf, und er erhält
S e i n e w u n d e r v o l l e Welt."
„Wird ein Mensch, stirbt, in der Zeit"

Das Münchener Gesangbuch:

. . . .
„M i t M a c h t u n d G ü t e s e i n e Welt."
„Er wird ein Mensch, stirbt in der Zeit" usw.

Klopstock faßt in dem Liede: „Ihr Mitgenossen, auf zum Streit" den Tod als Personifikation auf, das Münchener Gesangbuch S. 129 läßt sich bei der Änderung durch den Bibeltext leiten:

Klopstock:

„Wer überwindet soll den Tod,
Den e w i g e n nicht sehen."

Das Münchener Gesangbuch:

. . . .
„In E w i g k e i t nicht sehen.";

außerdem mußte, um größere Deutlichkeit zu erzielen, „der Hölle G r a u n" dem Ausdruck „der Hölle N a c h t" weichen.

Schon mehr Änderungen hat das Lied: „Du, deß sich alle Himmel freun" S. 288 erfahren. Zunächst ist statt der Wiederholung: „H e r r, H e r r! d a ß d u *mein* Vater bist" = „D a ß d u, G o t t, u n s e r Vater bist" gesetzt. Dann scheint die Ausdrucksweise der dritten Strophe dem Münchener Gesangbuch zu hoch oder zu unklar gewesen zu sein.

Klopstock, Strophe III.

„D u h e r r s c h e s t; G o t t, w e r h e r r s c h t
d i r g l e i c h?
D i e W e l t e n a l l e s i n d d e i n R e i c h.
A m v ä t e r l i c h s t e n h e r r s c h e s t d u
D u r c h C h r i s t u m! G i e b u n s C h r i s t i
R u h:
D u b i s t v e r s ö h n t!"

Münchener Gesangbuch:

„V e r b r e i t e d e i n e r G n a d e R u h m
D u r c h J e s u E v a n g e l i u m!
M a c h u n s e r H e r z i h m u n t e r t h a n!
S o b e t e n w i r d i c h f r e u d i g a n!
A l l g ü t i g e r.

In der fünften Strophe heißt es:

Bei Klopstock:

„I n u n s e r s L e i b e s k l e i n e r n N o t h
S e y m i t u n s! G i e b u n s u n s e r
B r o d t!



Labst du den Leib; schickst du ihm Schmerz:
Froh, still, voll Dank, sey unser Herz!
Erhalt uns dir!

Im Münchener Gesangbuche:
„Was unser Leben hier erhält,
Gieb uns, so lang es dir gefällt!
Doch gieb uns auch ein Herz dabei,
Das dankbar und genügsam sey,
Und dir vertrau!

Melodie und Rhythmus sind wieder bei den Liedern: „Der Herr ist Gott! der Herr ist Gott" 293 und „Preis Ihm, er schuf, und er erhält" 31, Veranlassung zu kleinen Änderungen gewesen. Als Probe möge folgendes Beispiel dienen:

Klopstock:
„Der Herr ist Gott, der Herr ist Gott!
Jesu Christi Mittlertod,"

Vorliegendes Gesangbuch:
. . . .
„Denn Jesu Christi Mittlertod," usw.

Der von Luther übersetzte[1]) und von Klopstock dann veränderte 67. Psalm: „Es wolle Gott uns gnädig sein" 533 ist mit nur einer kleinen Abweichung von Klopstocks Text übernommen.

In folgenden von Klopstock entlehnten Liedern finden sich nur unbedeutende, meistens aus sprachlichen Gründen veranlaßte Verbesserungen: 1) „Wie wird mir dann, o dann, mir seyn", 534; 2) „Einst reift die Saat; mein Staub ersteht," 537; 3) „Viele sind zu Gottes Heil", 540; 4) „Ich bins, voll Zuversicht: am Ende." 544; 5) „Ein Zeuge des Herrn war sonst der," 546; 6) „Selig sind des Himmels Erben," 586.

Kaspar Anton Fr. von Mastiaux,[2]) der schon 1786 in Erfurt „Christliche Lieder" im Druck hatte erscheinen lassen, gab 1818 in zweiter Auflage das „Gesangbuch der königlichen Elementar Volks Schulen zu München" heraus. Es ist dasselbe wie das nach Mastiaux' Tode 1832 in München erschienene „Kath. Gesangbuch zunächst für die Schulen im Königreiche Bayern." Auch Mastiaux hat die Emendationspoesie betrieben und an den zahlreich übernommenen Liedern Klopstocks manches zu ändern gefunden.

In dem Liede: „Zeige dich uns ohne Hülle" S. 3, das Klopstock auf die Melodie: „Schmücke dich, o liebe Seele," gedichtet hat, stimmt die Abänderung mit der des Münchener Gesangbuches von 1810 überein.

Folgende acht Verse des Liedes: „Aus Gottes Throne fließt" 7, sind ausgewählt, um bei der Wasserweihe von Ostern bis Pfingsten benutzt zu werden:
„Aus Gottes Tempel (im Text: Throne) fließt
Ein Strom, der sich ergießt
Durchs Heiligthum mit süßem Schall,
Lebendig, rein, hell, wie Krystall. Alleluja.
An ihm steh'n Lebens-Bäum' und blüh'n,
Für Alle, die der Welt entflieh'n.
Er tränkt die Schmachtenden,
Er labt die Fliehenden. Alleluja." —

Sie sind in dieser Gestalt in viele andere Gesangbücher übergegangen. Die beiden letzten Zeilen lauten im Urtexte:
„Er labt die Fliehenden!
Er stillt der Pilger Durst!

Die einzelnen Strophen des Liedes: „Lasset uns beweinen" 21 ff. sind auf die verschiedenen Teile der heil. Messe verteilt und mit Rücksicht hierauf mannigfach geändert. Aus dogmatischen Gründen ist vielleicht die Stelle: „Göttlich, göttlich trauern" in „Büßend laßt uns trauern" umgeändert.[1]) Das freie Versmaß Klopstocks ist vermieden in dem Liede:

Klopstock:
„Herr, ich komm und suche
Dein Vaterangesicht!
Tilg aus deinem Buche
Mich Erbarmender nicht."

[1]) Vgl. Neumaier, 345.

[2]) C. A. von Mastiaux, geb. zu Bonn 1766, 1786 Domherr zu Augsburg, Domprediger und Geheimrat, trieb mit Fleiß, Einsicht und Geschmack die Musik. Seine vielen Kirchenkompositionen ungerechnet, besorgte er 1810 ein kath. Gesangbuch, sammelte die besten alten und neuen Melodien, schrieb über Choral- und Kirchengesang und setzte Felders Literaturzeitung für katholische Religionslehrer fort."

[1]) Bei Nadermann findet sich indes dieselbe Stelle S. 35: „Ach, laß mit heil'gem Schauern Uns göttlich, göttlich trauern."

20*

Nach Mastiaux:

„Ja, ich komme, suche

Herr, dein Angesicht!

. . . .

Mich Erlöser nicht."

Die zur heiligen Kommunion zu benutzende Strophe weist folgende Veränderungen auf:

Klopstock:

„Christi Liebe dringe
Mich, damit ich treu,
Standhaft bleibe, ringe,
Überwinder sey!
Laß zum Heil michs schrecken,
Daß ich, ach daß ich fiel!
Mich vom Schlummer wecken,
Herr, das Kleinod am Ziel!
Vater und Vergelter!
Sohn, der für mich starb!
Geist des Sohns und Vater!

Mastiaux:

. . . .
. . . .
Standhaft, muthig ringe,
. . . .
. . . .
Daß ich zagend fiel
. . . .
Herr, der Kranz am Ziel
. . . .
Gottes Sohn, Erlöser!
Geist, erbarm dich unser!"

Von dem Liede: „Herr, du wollst uns vorbereiten" 65, sind die einzelnen Strophen als Antiphone zwischen die Gesänge bei der Fronleichnamsprozession zerstreut. Nach dem ersten Segen folgt die Strophe:

Klopstock:

„Herr, du wollst sie vollbereiten,
Zu deines Males Seligkeiten!
Sey mitten unter ihnen, Gott!
Leben, Leben zu emphahen!
Laß sie, o Sohn, sich würdig nahen,
Durch dich vergessen Sünd und Tod;
Denn sie sind sünderein!
Sind, Mittler Gottes, dein!
Sind unsterblich!
Laß, laß sie sehn,
In deinen Höhn,
Von fern der Ueberwinder Lohn!"

Mastiaux:

„Herr! du wollst uns vorbereiten
Zu deiner Liebe Seligkeiten!
Sei mitten unter uns, o Gott,
Wenn wir uns dir mit Ehrfurcht nahen,
Dich anzubethen gläubig nahen!
Laß uns vergessen Sünd und Tod!
Erlöser, wir sind dein!
Dein laß uns ewig seyn!
Amen. Amen.
Anbethung dir.
Einst feyern wir
Das große Abendmahl bey dir!"

Das Klopstocksche Lied: „der Kampf der Streitenden": „Ihr Mitgenossen auf zum Streit" 172, ist für den Sonntag Septuagesima bis auf den unrichtigen Reim „Erde" zu „werden," für den Mastiaux die richtigere Form „Erden" gesetzt hat, unverändert übernommen.

„Wer überwindet, der emphäht vom Baume" von Klopstock, „die große Verheißung" betitelt, ist von Mastiaux für den Sonntag in der Quatemberwoche angesetzt. Zunächst hat die alte Form „emphäht" der neueren „empfängt" weichen müssen, dann sind am Schlusse noch einige Ausdrücke wie „Getödteter" durch solche, die dem Zeitgeiste mehr entsprachen, ersetzt.

Die Lieder Klopstocks wurden aber nicht nur einer Umänderung unterzogen, sie wurden auch gekürzt.

Ist eine Kürzung an und für sich noch leichter zu ertragen als eine durchgreifende Änderung (kommt es ja wohl vor, daß ein Lied, anstatt zu verlieren, dadurch gewinnt), so soll man sich im allgemeinen doch auch davor hüten und es lieber der Gemeinde überlassen, bei vorkommenden Gelegenheiten einige Strophen weniger zu singen; bietet sich doch oft Gelegenheit, beim Gottesdienste ein längeres Lied einzuschieben.

Was die Kürzungen des näheren betrifft, so ist es zunächst wieder das Münchener Gesangbuch, das deren neben den Verbesserungen eine Reihe aufzuweisen hat. In dem Liede: „die tägliche Buße", beginnend: „Ich Staub von Staube, wer bin ich?" 136, sind die beiden ersten Strophen Klopstocks, wahrscheinlich um unklare Stellen wie:

„Die Missethat' wie nah gränzt sie
An einen Fehl, den Gott verzieh!"
fortzulassen, zu einer Strophe zusammengezogen.

Aus ähnlichen Gründen sind in dem Liede: „Jauchzt, Himmel! Erde, freue dich" 313, die beiden letzten Strophen fortgefallen. Wegen der oft kurz bemessenen Zeit zwischen dem Kyrie und dem Evangelium sind von dem von Klopstock umgearbeiteten Liede Philipp Nikolais: „Wachet auf! ruft uns die Stimme", nur zwei Strophen mit unbedeutenden Änderungen übernommen. „Der am Kreuz ist meine Liebe" S. 290, dies von Klopstock verbesserte Lied, das nach den „Nachrichten von Liederdichtern"[1]) von Paul Gerhard oder Paul Stockmann herrühren soll, nach Albert Knapp[2]) aber Greding zugeschrieben wird, ist vom Münchener Gesangbuch von Klopstock übernommen, dann aber wieder geändert worden. Die drei letzten Strophen sind zu einer zusammengezogen:

Münchener Gesangbuch. Strophe IV.
„Der am Kreuz ist meine Liebe
Nicht Gewalt, nicht Gold, noch Ruhm
Reissen mich von dieser Liebe,
Engel nicht, kein Fürstenthum!
Jesu Christe, ich bin dein!
Lebend, sterbend bin ich dein!
Gottes Lamm! du Sohn der Liebe!
Ewig bist du meine Liebe!

Klopstock:

4. Str.	1. Z.	Der am Kreuz ist meine Liebe
5. „	5. „	Nicht Gewalt! nicht Gold! nicht Ruhm!
5. „	4. „	Reißt von dir mich, Jesu Christ!
5. „	6. „	Engel nicht! kein Fürstenthum!
5. „	7. „	Dir, dir will ich lebend trauen
5. „	8. „	Sterbend dir! dich werd ich schauen!
6. „	8. „	Du bist ewig meine Liebe!

Der zweite Band des Münchener Gesangbuches enthält noch die Lieder Klopstocks: „Aus Gottes Throne fließt" 70, „Auf Felsen liegt der Kirche Grund" 72, „Preis dem Todesüberwinder" 83, „Halleluja, die Zeit" 393, „Wenn ich einst von jenem Schlummer" 569, in gekürzter und veränderter Gestalt, und der dritte Band die bis auf ein Wort unverändert übernommene „Fürbitte für Sterbende": „Du wollst erhören, Gott, ihr Flehn".

Mastiaux hat in seinem 1818 in zweiter Auflage erschienenen Gesangbuche „Die Größe des Christen": „Herr, welch Heil kann ich erringen," 14, in verkürzter und wahrscheinlich aus dogmatischen Gründen auch in veränderter Gestalt für die Lichtmeßprozession aufgenommen. Stellen wie:

„O du Wort voll heilgen Bebens,"
„Mit dem göttlichsten Entzücken,"
„Ihr nährer Gott"

sind wiedergegeben durch:

„O du Wort voll heiligen Lebens,"
„Mit dem heiligsten Entzücken,"
„Dein Herr und Gott".

Statt:

„Nicht Wahrheit nur; auch Ruh
Strahlst du uns, Gottmensch, zu,
Seelenfrieden!
Du hasts vollbracht!
Des Irrthums Nacht,
Der Sünde dunklre Nacht ist hin!"

schreibt Mastiaux:

„Wie strahlt dein Angesicht von Huld!
Doch im Gericht' bist du heilig!
Lobsinget ihm,
Ihr Cherubim!
Lobsingt dem Herrn
In Ewigkeit!"

Nur unwesentliche Änderungen haben die ersten Strophen des Liedes: „Ach, wie hat mein Herz gerungen" S. 174, erfahren. Zwei Strophen sind dann zu einer zusammengezogen, und die letzte Strophe ist fortgefallen. In dieser trifft sich die Anschauungsweise Klopstocks mit der unserer großen Klassiker, die auch wohl mythologische Vorstellungen mit ihren religiösen Begriffen verbinden.

Bei Klopstock nämlich heißt es:

„Dennoch traut er dir, o Retter!
Dir Jehova, Gott der Götter." ꝛc.

Aus gleichen Gründen ist vielleicht in dem Dankliede: „Auf ewig ist der Herr mein Theil" 181, die dritte Strophe weggefallen, wenigstens doch wegen ihrer

[1]) Schwabach 1775.
[2]) Liederschatz 257.

Unklarheit. In letzterer Hinsicht ist auch die Stelle:

„Bin ich des Herrn; ists in mir
Sein göttliches Geschäfte!"

umgeändert in:

„Herr, glaubend fliehe ich zu Dir,
Du giebst den Schwachen Kräfte."

Das Osterlied: „Auf Felsen liegt der Kirche Grund" 197, das Klopstock auf die Melodie: „Herr Gott, dich loben wir," gedichtet, ist, um auf eine andere Melodie zu passen, verändert und zusammengezogen. Um alte Formen zu vermeiden, sind z. B. die Zeilen fortgefallen:

„Preis, Herr, dir, daß du auferstandst!
Und überwandst! und überwandst!
Die Erde zitterte, da sprung
Des Grabmals Fels zurück! da schwung
Durch den mein Staub einst auch erwacht,
Sich aus des kurzen Todes Nacht!"

Die Strophen:

„Sind wir etwa Sünder nur?
Und nicht auch Versöhnte Gottes?
Dürfen wirs nicht wissen, Gott
Geb uns einst des Mittlers Erbe?
Soll die Kleinmuth die entweihn,
Deren Hand einst Palmen trägt?"
„Deren Haupt die Kron umstrahlt,
Welche nie heruntersinkt?
Wissen, wissen dürfen wirs,
Gott geb uns des Mittlers Erbe!
Dürfen wonnevoll hinauf,
Wo sein Licht uns leuchtet, schaun!"

sind von Mastiaux in dem Liede: „Laßt uns unsers Vaterlands" S. 261, gestrichen worden.

Ähnliche Kürzungen und Änderungen finden sich noch in den Liedern: „Freu dich, Seele, rühm' und preise" 65, „Preis ihm! Er schuf, und er erhält" 104, „Ich bins voll Zuversicht" 116, „Jauchzt, Himmel, Erde, freue dich" 247, „Wachet auf, ruft uns die Stimme" 263, „Du, deß sich alle Himmel freun" 266, „Auferstehn, ja auferstehn" 294, „Wenn ich einst von jenem Schlummer" 300.

Interessant sind noch die Änderungen, die Mastiaux an dem Liede, „die Wenigen": „Herr, welch Heil kann ich erringen", vorgenommen hat. Die erste Strophe folgt im ursprünglichen Texte, die beiden folgenden sind wegen des Klopstockschen hohen Gedankenfluges, der sich darin kundgibt, ausgelassen. Die dritte Strophe bei Mastiaux ist entstanden aus einer Umstellung der einzelnen Zeilen der fünften und sechsten Strophe des Liedes unseres Dichters.

Mastiaux:

„Wer ist kühn und fromm genug,
Furchtlos da hinauf zu schauen,
Wo die Laufbahn endet, wo
An dem Ziel das Kleinod strahlet?
Mit heilvollem Zittern laß,
Mittler, stets dahin mich schauen."

Klopstock:

. . . . 5. Strophe, 5. Zeile
. . . . 5. „ 6. „
. . . . 6. „ 1. „
. . . . 6. „ 2. „
. . . . 6. „ 5. „
. . . . 6. „ 6. „

Die folgenden sieben Strophen, in denen Stellen vorkommen wie:

„Ach, wer überwindet, soll
Auf des Mittlers Throne sitzen!
Überwunden hat er selbst,
Und sitzt auf des Vaters Throne."

sind ersetzt durch die beiden Strophen:

„Leitet mich, ihr Heilige,
Pilger einst und Menschen, Brüder!
Gab ein Wort der Gnade euch
Stärkung auf dem schmalen Wege?
O so ruft von eurer Höh'
Mir dieß Wort des Herrn herab!"
„Daß auch ich voll Glaubens-Kraft,
Nach des Himmels Kleinod eile!
Daß mein Herz auch standhaft sey,
Und zur That der Vorsatz werde!
Daß mir sanft des Mittlers Joch,
Leicht mir seine Bürde sey!" —

Nadermann, den wir schon als eifrigen Nachahmer der Klopstockschen Lyrik kennen gelernt haben, hat auch eine Reihe seiner Lieder, und zwar wieder als gelehriger Schüler nicht ohne Veränderungen in sein Liederbuch aufgenommen. Daselbe erschien zuerst im Jahre 1810 unter dem Titel: „Geistliche Lieder nebst einigen Gebeten und Litaneien zum gottesdienstlichen Gebrauche für katholische Gymnasien." — Hermann Ludwig Nadermann, Lehrer und später Direktor des Gymnasiums zu Münster, gab ebengenanntes Büchlein auf Anregung des damaligen Gymnasialdirektors Kistemaker anonym heraus. Es war zunächst für das Gymnasium zu Münster berechnet, woselbst bisher fast nur lateinische Kirchenlieder gesungen worden waren. In

einer in der Schrift von B. Hölscher über Nadermann abgedruckten Kritik der Jenaischen allgemeinen Lit. Zeitung, Juli 1812, Seite 184, heißt es von dieser Sammlung: „In einem ganz anderen Geiste als viele der gewöhnlichen Liedersammlungen für Schulen und Gymnasien ist diese Sammlung angelegt und gefertigt. Nicht versificierte Bitten um Aufmerksamkeit, Fleiß, Folgsamkeit u. s. w. findet man hier, sondern nur Ausflüsse einer edlen Begeisterung an den erhabensten Wahrheiten und Tatsachen unserer hl. Religion." —

Eine Vergleichung gleich des ersten Liedes: „Vater, Gott der Ewigkeiten," S. 3, mit dem Liede Klopstocks: „Zeige dich uns ohne Hülle", läßt uns leicht den ursprünglichen Verfasser erkennen.

Klopstock:

„Zeige dich uns ohne Hülle!
Ström auf uns der Gnaden Fülle,
Daß an diesem Gottestage
Unser Herz der Welt entsage!
Daß, o du, der starb, vom Bösen
Uns Gefallne zu erlösen,
Daß die glaubende Gemeine
Mit dem Vater sich vereine."

Nadermann:

„Vater, Gott der Ewigkeiten,
Hilf uns, unser Herz bereiten
Zu dem großen Gottestage,
Daß es ganz der Welt entsage!
Gieb, o du, der starb, vom Bösen
Uns Gefall'ne zu erlösen,
Daß wir würdig dich anbeten,
Rein in deinen Tempel treten!"

Das Bußlied: „Du bist viel gnädiger, als der Mensch erkennt" 29, zeigt schon in allen Strophen Umänderungen. Greifen wir als Beispiel nur die letzte Strophe heraus.

Klopstock:

„Wir hielten uns nicht mehr des
ewgen Lebens werth!
O du, der, bey sich Selbst, Gefallenen
Gnade schwört
Erbarm, erbarm, erbarme dich!
Des Sohnes Blut versöhne dich!
Ach, hör in deinem Grimme,
Gott, dieses Blutes Stimme!"

Nadermann:

„Wir sind, o Gott, nicht mehr des
ewgen Lebens werth!
Doch du, der bei sich selbst den Sündern Gnade schwört,
. . . .
. . . .
Das Blut des Herrn, was einst
im Garten floß,
Das Blut, was von dem Kreuze
floß,
Versöhne, Richter, dich!

Hier hat die neue Melodie[1]) wohl viel zur Veränderung des Textes mit beigetragen.

Die auch von Nadermann übernommene „Fürbitte für Sterbende" 138 zeigt die ersten Verbesserungen erst in der fünften Strophe; von dem Liede: „Freu dich, Seele, rühm und preise" 55, sind zwei, und von der „Auferstehung Jesu": „Preis dem Todesüberwinder" 40, fünf Strophen fortgefallen.

Das Lied: „Preis ihm, dem allerhöchsten Gott" 69, ist das in Rücksicht auf eine andere Melodie in jeder Strophe um zwei Zeilen verlängerte Lied Klopstocks: „Preis ihm! er schuf und er erhält."

Von dem Wechselgesange zwischen Chor und Gemeinde: „Selig sind des Himmels Erben" hat Nadermann die Partien des Chors fortgelassen und die sieben Strophen der Gemeinde: „Staub bei Staube ruht ihr nun" 144, als selbständiges Lied aufgenommen. In dieser Gestalt findet sich das Lied dann in vielen späteren Gesangbüchern, so in dem „Paderborner Kirchengesänge für katholische Gymnasien ins Besondere zum Gebrauche des Theodorianum" S. 106, das 1855 erschien, und in dem „Gebet- und Gesangbuch für Junggesellen Sodalitäten. Münster 1846" S. 354.

Das Lied: „Du, deß sich alle Himmel freun", bei Nadermann: „Gott, deß sich alle Himmel freun" 96, ist in der neuen Gestalt unter anderen in das im Jahre 1826 in Cobelenz erschienene Buch: „Vollständiges Gesang- und Gebetbuch für die studierende Jugend" übergegangen. Das Koblenzer Gesangbuch hat auch das

[1]) Die Melodien zu Nadermanns Gesangbuch hat der damalige Domorganist Antony zum Teil selbst komponiert, einige sind von der Professorin Schlüter, andere von dem Freiherrn Max von Droste, zum Teil sind sie auch anderen Liedern entlehnt.



bekannte, von Nadermann schon gekürzte Lied: „Preis dem Todesüberwinder", mit einer abermaligen Wegstreichung von drei Strophen von diesem übernommen.

Vier Lieder Klopstocks sind in der durch Nadermann erhaltenen Gestalt in dem Liederbuche „Te Deum laudamus" zu finden, dessen vollständiger Titel lautet: „Großes, katholisches, geistliches Liederbuch auf Grund katholischer Gesangbücher, Anthologien und literarischer Denkmäler aus allen christlichen Zeiträumen gesammelt, geordnet und versehen mit einer einleitenden kritischen Abhandlung über das katholische kirchliche Lied überhaupt und das deutsche insbesondere von Wilhelm Gärtner." III Bände.

Der I. Band enthält die Lieder:
„Freu dich, Seele, rühm und preise" 417,
„Preis dem Todesüberwinder." 257.

Der III. Band:
„Du wollst erhören, Gott, ihr Flehn" 87,
und „Du, deß sich alle Himmel freun." 344.

Das oben näher besprochene Gesangbuch von Herold weist in achtzehnter Auflage vom Jahre 1843 das Lied Klopstocks auf: „Ich Staub von Staube, wer bin ich" 53. Es ist in folgender Weise umgearbeitet:

Klopstock. I. Strophe:

„Ich Staub von Staube, wer bich ich
Der Sünder, daß du meiner dich
Noch stets, du Heiliger, erbarmst,
Weltrichter, meiner stets erbarmst?

II.

Zum Glauben und zum Thun zu schwach,
Giebt oft mein Herz der Sünde nach!
Ich kämpf', o Vater, nicht **genung**[1])
Den Kampf der ersten Heiligung!

IV.

Die Missethat, wie nah gränzt sie
An einen Fehl, den Gott verzieh!
Herr, Herr! mein ganzes Herz erschrickt,
Wenn es in diesen Abgrund blickt!

Herold. I.

„Ich Staub vom Staube, wer bin ich,
Daß du, o Gott! stets meiner dich
Erbarmst? daß du noch immer schonst, und mich nicht nach Verdiensten lohn'st?

II.

. . . .
. . . .
Ja! die Versuchung dämpf't ich nicht,
Wie es verlangt die Christenpflicht.

IV.

. . . .
An Fehler, die mir Gott verzieh!
Wie bald wird Frevel selbst verübt!
Wenn man erst Schwachheitsfehler liebt?

Die folgenden Strophen sind fortgefallen. Die in diesem und in anderen Liedern von Herold vorgenommenen Veränderungen haben den Liedern sicher keinen höheren poetischen Wert verliehen, wie überhaupt in den meisten Liedern nicht viel von dem warmen belebenden Geiste der Kirche zu finden ist.

Von Herold scheint Töpler das vorgenannte Lied übernommen zu haben, der 1836 in Soest „Alte Choral-Melodien nebst Texten zum kirchlichen Gebrauche" herausgegeben hat. Töpler belehrt uns in der Vorrede über seine Motive bei den Textveränderungen folgendermaßen: „Was die Texte betrifft, so ist gestrebt worden, dieselben durch Verbesserung der veralteten und unpassenden Ausdrücke brauchbarer zu machen. Viele erscheinen ganz oder zum Teil neu abgefaßt ꝛc. Alle diese Textveränderungen hat Herr Schievenbusch, Lehrer in Mehlem besorgt." Derselbe hat dann auch wohl den in Herold vorkommenden Text des Klopstockschen Liedes für den ursprünglichen gehalten.

Unverändert übernahm das von Herold umgestaltete Lied „der kath. Liederschatz" von Rousseau. Das Buch enthält kein Titelblatt, da es aber außer Liedern von vorgenanntem Verfasser, der 1810 gestorben ist, auch solche von Nadermann, der im Jahre 1810 seine Lieder zuerst veröffentlichte, enthält, muß es nach diesem Jahre herausgegeben sein. Von Nadermann ist das Klopstocksche Lied: „Freu dich Seele, rühm und preise", unverändert übernommen. Außer diesen beiden enthält der „Liederschatz" die Lieder Klopstocks:
„Preis ihm, er schuf und er erhält" und „Aus Gottes Throne fließt" S. 209.

[1]) Vergl. nur Goethe, z. B. in: „Kleine Blumen, kleine Blätter, 3. Strophe, 4. Zeile: „Und ich bin belohnt genung."



In dem Gesangbuche von Ehrenbreitstein vom Jahre 1827: „Der Heilige Gesang oder Kath. Gesang- und Gebethbuch bey dem öffentlichen Gottesdienste" hat das von Klopstock veränderte Lied: „Jesus meine Zuversicht"[1]) mit Auslassung zweier Strophen Aufnahme gefunden.

Die „Melodien zu dem in Liegnitz im Druck erschienenen kath. Gesangbuche. Zum Gebrauch für Schulen. 1828." enthalten auf Seite 6 auch eine Melodie zu dem Klopstockschen Liede: „Auferstehn, ja auferstehn", das bei der großartigen Begräbnisfeier am 16. März 1803 zu Ottensen bei Altona am Grabe des hochverehrten Dichters ihm nachgesungen wurde.[2])

Es findet sich auch noch in der 1832 erschienenen Liedersammlung von Deutschmann S. 263, II. Auflage, Breslau 1838.

Zwei etwas veränderte Strophen dieses Ostergesanges enthalten die „Christl. Gesänge zur öffentlichen Gottesverehrung in kath. Kirchen. III. Auflage. Augsburg 1840." 92, die von Christoph von Schmid, dem Verfasser der „Ostereier", dem Freunde und Schüler Sailers, gesammelt und 1807 zuerst erschienen sind.

Eine unveränderte Strophe des Klopstockschen Liedes: „Selig sind des Himmels Erben", findet sich in dem „Kath. Gesang- und Gebetbuch von Peter Benedikt Sandfort, III. Auflage, Münster 1841" S. 479, und das etwas geänderte Lied: „Preis ihm, er schuf und er erhält" S. 365 in dem „Kath. Gesangbuch für das Bistum Speier", das vom Kardinal Johannes von Geissel als Bischof von Speier gesammelt und von seinem Nachfolger im Bischofsamte 1843 herausgegeben wurde.

Dasselbe Lied ist auch in dem Kath. Gebet- und Gesangbuch: „Die christliche Gemeinde in der Andacht, Köln 1846", das 1840 in erster Auflage erschien, enthalten.

In dem Gesangbuche für die Diözese Trier, vom Jahre 1846, findet sich das gekürzte und veränderte Lied Klopstocks: „Preis dem Todesüberwinder", das seine Existenz noch bis in die neueste Auflage von 1899 hinein gerettet hat.

Die entsprechenden Strophen lauten:

Klopstock:

„Preis dem Todesüberwinder,
Sieh, er starb auf Golgatha,
Preis dem Heiliger der Sünder!
Preis ihm und Alleluja!
Sieh er starb auf Golgatha!
Singt des neuen Bundes Kinder,
Aus dem Grab eilt er empor!
Singet ihm in höherm Chor!"
„Laßt des Bundes Harfe klingen,
Daß die Seele freudig bebt!
Laßt uns, laßt uns mächtig singen
Dem, der starb! und ewig lebt!"

Trier 1899:

. . . .
Der da starb auf Golgatha,
Dem Erlöser aller Sünder,
. . . .
Laßt des Bundes Harfe klingen,
Laßt von Herzen froh uns singen:
Alleluja, Jesus lebt,
Jesus lebt, Jesus lebt,
Alleluja, Jesus lebt.

Die folgenden beiden Strophen sind Umarbeitungen der Strophen Klopstocks, und die vierte, die Schlußstrophe, ist die sechste unseres Dichters:

Klopstock, Strophe VI.:

„Wenn ich aus dem Grabe gehe;
Wenn mein Staub Verklärung ist,
Wenn ich Herr, dein Antlitz sehe,
Dich, mein Mittler, Jesus Christ,
Dich, Verklärter, wie du bist!
O dann, wenn ich auferstehe:
Hab ich, du der Sünder Heil!
Ganz an deinem Leben Theil!"

Schlußstrophe:

. . . .
Wenn mein Staub verkläret ist,
. . . .
O mein Mittler, Jesus Christ.
Wenn du dich mir hast enthüllet,
Ist mir jeder Wunsch erfüllet,
Alleluja, Jesus lebt, 2c."

Wir begegnen diesem Liede außerdem in dem Werke: „Gesänge und Gebete beim Kath. Gottesdienste. Münster 1850, von C. B. Verspoell" 203, und in dem 1849 von Ahlemeyer, Paderborn, herausgegebenen Liederbuche: „Deutsche und lateinische Kirchengesänge

[1]) Dessen später noch Erwähnung geschehen wird.

[2]) Graun hat das Lied 1759 als eine Arie komponiert, und es ist seitdem an Gräbern oft gesungen worden.

samt deren Melodien für katholische Gymnasien", S. 90. Es ist nach dem Trierer Texte noch etwas umgestaltet worden; so lautet der Schluß der ersten Strophe hier:

„Laßt des Bundes Harfe klingen,
Laßt aufjubelnd heut' uns singen:
Alleluja, Jesus lebt!"

In der erneuerten Ausgabe des Buches von 1862 hat es auf S. 92 noch seinen Platz behauptet, in dem neuen Gesangbuche Paderborns, dem „Sursum Corda", ist es indes nicht mehr enthalten.

Bei der Durchsicht dieser veränderten Lieder fragt man sich unwillkürlich: „Waren denn alle diese Verbesserungen durchaus notwendig? — Abgesehen von dem für die Menge wirklich zu hohen Gedankenfluge Klopstocks, der ihn über seine eigenen Zweifel hinweggehen[1]) und den Gedankengang zuweilen so gestalten ließ, daß der Inhalt streng genommen mit den Lehren der Kirche nicht mehr übereinstimmte, muß man gestehen, daß diese Emendationspoesie etwas zu weit getrieben ist. Zudem genügen ja auch diese Neuerungen sowohl in stilistischer wie in grammatikalischer und poetischer Beziehung oft durchaus nicht. Was schadet es auch, wenn „der Vers etwas holpericht und rauh oder ein Reim etwas unrein oder auch ein Ausdruck ein wenig altväterlich ist?"[2])

Haben denn etwa unsere einfachen Bürger und Bauern ein ausgebildeteres oder ein feineres Gehör als die gelehrte Welt? Fast sollte man annehmen, daß diese „Kirchenliederverbesserer"[3]) dieser Ansicht wären; denn unsere Dichter wie Uhland, Freiligrath, selbst Goethe nehmen gar keinen Anstand, den gebildeten Kreisen solche alte Wortformen und Archaismen zuzumuten, und niemand fällt es auch nur ein, an eine gebesserte Ausgabe, z. B. der deutschen Klassiker zu denken! Aber warum, möchte man fragen, müssen sie denn gerade aus den Kirchenliedern entfernt werden? Ehren wir die Erzeugnisse unserer weltlichen Poeten, so können wir diejenigen unserer geistlichen Dichter doch auch als ein liebewertes Vermächtnis unserer Vorfahren betrachten und sie in Pietät in ihrer ursprünglichen Form belassen, doch „usus est tyrannus!" und das Verbessern war einmal Mode!

Glücklicherweise ist nicht gegen alle Lieder Klopstocks mit gleicher Rücksichtslosigkeit verfahren, und man hat einigen die „Signatur ihrer Zeit" nicht genommen.

So beläßt das schon viel genannte kathol. Gesangbuch aus München vom Jahre 1810 folgende elf Lieder unseres Dichters in ihrer ursprünglichen Gestalt:
1. „Stärke, die zu dieser Zeit", S. 196,
2. „Es war noch keine Zeit", 210,
3. „Preis sei dem Vater," 212, über welches schon die „Allgemeine deutsche Bibliothek" vom Jahre 1771 folgende interessante Bemerkung macht, die uns einen Einblick in die Denkweise der Zeitgenossen Klopstocks über seine geistliche Lyrik gewährt:

„In dem Liede: Preis sey dem Vater: heißt es:
Was bist du des Todes Grauen
Wenn ich einmal,
Frey von dir, Gott seh!
Nur ein verflogner
Nächtlicher Traum war
Des Todes Schrecken.
Der letzte Schweiß des Streiters, den nicht Leiden,
Selbst des Todes Leiden,
Von dir, Vollender seines Glaubens, scheiden
Mittler! dir leb ich!
Amen, dir sterb' ich!

Wenn diese hier mit einander verbundenen Ideen für viele Sänger Klarheit haben, so wird es ein Glück seyn. Uns sind sie dunkel; Was soll der letzte Schweiß des Streiters da? so war auch ein verflogner nächtlicher Traum, muß es wohl heißen sollen, denn sonst fehlte es dem Subjecte an einem Prädicate. Wie aber der Schweiß eines Streiters

[1]) „Und doch, so schwunghaft seine Seele jeden Zweifel zu überfliegen scheint, ganz aus dem Bereiche des Zeitgeistes ist er so wenig herausgekommen, wie seine Nachahmer, die dem Fluge des Meisters zu folgen, ja in hochtrabender Lyrik ihn noch zu überbieten suchen. Wetzstein 115—116.

[2]) Dreves 83.

[3]) Später, als das Verändern der alten Lieder überhand nahm, soll er, Klopstock, nach einem Briefe seines Freundes Funk, der ihm in musikalischer Hinsicht behülflich gewesen war, „seine Arbeiten dieser Art fast bereut" haben, und Funk selbst findet es bedenklich, solche Lieder in kirchliche Gesangbücher aufzunehmen und sie so der Gemeinde aufzudrängen. Wetzstein 109.

mit dem nächtlichen Traume können verglichen werden, ist uns zu hoch." [1])

4. „Auf ewig ist der Herr mein Teil" 216,
5. „Auferstehn, ja auferstehn," 218,
6. „Herr, welch Heil kann ich erringen," 222.

Dies letztere, dem zweiten Teil der Klopstockschen geistlichen Gesänge angehörende Lied veranlaßte die „Allgemeine deutsche Bibliothek" zu der Bemerkung: „So weit wir mit dem, was in den Sachen der Religion den einfältigen Christen erbauet und rühret, bekannt sind, so dünkt uns, die Klopstockschen Lieder, die für Geister aus einer höheren Sphäre als die gewöhnlichen Menschen sind, vielleicht vortrefflich seyn würden, sind den Fähigkeiten des größten Theils der Christen nicht genug angemessen. Sollte wohl z. B. bei der ersten Strophe des Liedes, welches H. K. die Größe des Christen betitelt:

Herr, welch Heil kann ich erringen!
In welche Höhn darf ich mich schwingen!
Mein Wandel soll im Himmel seyn!
O du Wort voll heilgen Lebens!
Voll Wonne! Wort des ewgen Lebens:
Im Himmel soll mein Wandel seyn!
Ich sink erstaunend hin!
Empfinde, wer ich bin!
Wer ich seyn kann! rc.,

sollte da nur der hundertste von denen, die es singen, wohl würklich voll heiligen Bebens werden, oder erstaunend hinsinken?" [2])

7. „Ach wie hat mein Herz gerungen" 225,
8. „Erheb uns zu dir, du der ist," 239,
9. „Sink ich einst in jenen Schlummer", 521,
10. „Ohn Erbarmen wird sie sein," 531, und
11. „Wer überwindet, der empfängt" 545.

Interessant ist die Erscheinung, daß das Münchener Gesangbuch auch zwei ältere Lieder, die von Klopstock einer Umänderung unterzogen worden sind, nach unserm Dichter unverändert aufgenommen hat. Der Verfasser desselben besaß wahrscheinlich über den eigentlichen Ursprung dieser Lieder keine Gewißheit.

Es ist der Gesang: „O großer Gott von Macht," S. 527, der nach den „Nachrichten von Liederdichtern des

[1]) 134—135.
[2]) S. 134.

Augspurgischen Gesangbuchs" [1]) dem Mitarbeiter an der Weimarischen Bibel, Johann Matthäus Meyfart zuzuschreiben ist, [2]) und der Gesang: „Jesus meine Zuversicht", 601, der nach den „Nachrichten von Liederdichtern" von der Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg, nach Schletterer [3]) von genannter Fürstin oder von Herrn von Assig herstammen soll. — Nach dem „Evangelischen Liederschatze von Albert Knapp" [4]) lautet die erste Strophe:

Im Urtexte:

„Jesus, meine Zuversicht
Und mein Heiland, ist mein Leben!
Dieses weiß ich, sollt' ich nicht
Darum mich zufrieden geben,
Was die bange Todesnacht
Mir auch für Gedanken macht?"

Bei Klopstock und im Münchener Gesangbuch:

. . . .
Mein Versöhner, ist mein Leben!
. . . .
Auch zu sterben, mich ergeben?
Wie das Grab, das einst mich deckt,
Mein zu schwaches Herz auch schreckt!"

Der II. Band des Münchener Gesangbuches hat das reimlose Weihnachtslied: „Des Ewigen und der Sterblichen Sohn" 390 als Hymnus unverändert aufgenommen, und das vorgenannte Gesangbuch für königliche Elementarschulen von Mastiaux enthält die unveränderten Lieder Klopstocks:

1. „Des Ewigen und der Sterblichen Sohn" 97,
2. „Es war noch keine Zeit," 223 und
3. „Wie wird mir dann, o dann" 293.

Mit Vergleichung dieser wenigen, aus rationalistischer und halbrationalistischer Zeit stammenden Gesangbücher möge diese kleine Studie über den Einfluß der Klopstockschen geistlichen Poesie ihren Abschluß finden.

Daß sich trotz der wenig günstigen Aufnahme, die Klopstocks eigene geistlichen Dichtungen im allgemeinen fanden, doch noch einzelne bis in die neueste Zeit in katholischen Gesangbüchern erhalten haben,

[1]) Schwabach 1775. S. 32.
[2]) 134.
[3]) Übers. Darstel. d. Gesch. 198.
[4]) † 1642 zu Erfurt.

liegt, abgesehen von der Schwierigkeit, einmal eingebürgerte Lieder abzuschaffen, wohl darin begründet, daß die zum Gottesdienste versammelte Gemeinde beim Singen der von den Tönen der Orgel begleiteten Lieder zunächst die Wirkung des Gesanges an sich erfährt, der abgesehen von jedem untergelegten Texte erfahrungsgemäß mächtig das Gemüt beeinflußt und es in eine ganz neue Welt der Empfindung zu versetzen versteht. Diesem Umstande hat Klopstock, wie wir schon im Laufe der Abhandlung erfahren, Rechnung getragen, indem er seine Lieder in geschickter Weise den alten, beim Volke beliebten Choralmelodien anpaßte, „welche durch einen freieren Wechsel von kurzen und langen, bald jambisch, bald trochäisch beginnenden Verszeilen noch am ersten an die kühnere Form der Ode erinnerten."[1]) Daß aber eben diese Dichtungsart so viele Nachahmer und aufrichtige Bewunderer fand, ist wohl auf den Umstand zurückzuführen, daß Klopstock in seiner Lyrik der Mitwelt etwas bot, was dieselbe nicht besaß.

Wie bekannt, wurde die Poesie in den letzten Jahrhunderten vor dem Erscheinen des Messiasdichters allzu verstandesmäßig betrieben, oft als eine handwerksmäßige Nebenbeschäftigung neben den sonstigen Berufspflichten.[2]) Da trat Klopstock[3]) auf als der erste Dichter, der keinen andern Beruf hatte und dazu, der herrschenden Ansicht entgegen, behauptete, die Dichtkunst könne nicht erlernt werden, sie müsse auf einer ursprünglichen genialen Begabung beruhen und die Sprache müsse dem inneren Schwunge angemessen sein.

„Wir sind an die auf Klopstock aufgebaute Sprache der Blütezeit unserer Literatur durch unsere großen Klassiker von Jugend an gewöhnt; jedoch seinen Zeitgenossen schien es, als wenn er mit Engelzungen redete. Welche Würde und Schönheit, welche Kraft und Wucht der Worte, welch erhabener Schwung der Gedanken! — Gleich wenn Klopstock eine neue und doch bekannte Sprache redete, hatte er es verstanden, ungeahnte Schätze der Muttersprache zu heben."[1])

„Seit länger als einem Jahrhundert war kein Mann von ähnlicher Bedeutung für die Sprache erschienen";[2]) Klopstock befreite sie von ihren Fesseln und baute so das Fundament für die Dichtersprache, an der Lessing und Wieland weitergearbeitet haben, und die durch Goethe und Schiller ihrer Vollendung zugeführt wurde.

Klopstock war sich dessen, was er für die Sprache und Religion geleistet, wohl bewußt, und die Anerkennung der Nachwelt voraussehend, sagt er in der Ode „An Freund und Feind":[3])

„Die Erhebung der Sprache,
Ihr gewählterer Schall,
Bewegterer, edlerer Gang,
Darstellung, die innerste Kraft der Dichtkunst,
Und sie, und sie, die Religion,
Heilig sie und erhaben,
Furchtbar und lieblich und groß und hehr,
Von Gott gesandt,
Haben mein Mal errichtet."

Magdeburg. **Hildegunda Lepe.**[4])

---

[1]) Muncker 307.

[2]) Erschien doch noch 1742 eine Anleitung zum Versemachen von Johann Hüberers, die als Musterverse geistlicher Poesien Stellen anführt wie:

„O Ewigkeit, du Donner-Wort!
O Schwerdt, das durch die Seele bohrt!
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit!
Ich weiß vor grosser Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende.
Mein gantz erschrocken Hertz erbebt,
Daß mir die Zung am Gaumen klebt."

oder:

„Erbarm dich mein, o Herre Gott!
Nach deiner großn Barmherzigkeit,
Wasch ab, mach rein mein Missethat,
Ich erkenn mein Sünd, und ist mir leid;
An dir allein ich gesündigt hab,
Das ist wider mich stetiglich,
Das Bös für Dir mag nicht bestehn,
Du bleibst gerecht, ob man urtheilet dich."

S. 108.

[3]) Schiller nennt Klopstock einen musikalischen Dichter, und Herder behauptet: „Die simpelsten seiner Oden — sind Töne aus Davids Harfe; viele seiner Lieder und die kunstlosesten Gesänge — haben unsrer Sprache eine Einfalt und Wahrheit des lyrischen Gesanges eigen gemacht, die wir bei unsern glänzenden Nachbarn vergeblich suchen dürften." Vom Geiste der Ebräischen Poesie. S. 343.

[1]) Heinemann S. 30.

[2]) Gervinus S. 137.

[3]) „Klopstocks sämtliche Werke", IV. Band, S. 261—262.

[4]) Von der Genossenschaft der Schwestern der christlichen Liebe.

Literatur:

Ahlemeyer, „Deutsche und lateinische Kirchengesänge", Paderborn 1849 und 1862.

Aßmann, J. G., Vollständiges Gesang- und Gebetbuch", Koblenz 1826.

Bäumker, Wilhelm, das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, III. Bd., Freiburg i. B. 1891.

Baur, Wilhelm, das Kirchenlied in seiner Geschichte und Bedeutung, Frankfurt am Main 1852.

Beck, Karl August, Geschichte des katholischen Kirchenliedes von den ersten Anfängen bis auf die Gegenwart, Köln 1878.

Böger, „Gesang- und Gebetbuch zum Gebrauch der Römischkatholischen", Drensteinfurt 1798.

Bollens, Fr., der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche, Tübingen 1851.

„Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch", 5. Auflage, Rotweil 1834.

Cramers, Johann Andreas, Sämtliche Gedichte, I. Teil, Karlsruhe 1783.

Cunz, F. A., Geschichte des deutschen Kirchenliedes vom 16. Jahrhundert bis auf unsere Zeit, II. Teil, Leipzig 1855.

„Das kleine Dilingische Gesangbüchgen, Dilingen 1787."

„Der heilige Gesang 2c.", Ehrenbreitstein 1827.

Deutgen, R., „Neues kath. Gesangbuch 2c.", III. Auflage, Osnabrück (I. Aufl. 1781.)

Deutschmann, „Liedersammlung", II. Auflage, Breslau 1838.

„Die christliche Gemeinde in der Andacht" (I. Auflage 1840), Köln 1846.

Distelkamp, H. M., „Gesang- und Andachtsbuch", Münster 1842.

Dreves, G. M., ein Wort zur Gesangbuchfrage, Freiburg i. B. 1884.

Ersch und Gruber, Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaft und Künste 36. Teil, Leipzig 1884.

Funcke, O., Wer ist ein Pietist? im Gütersloher Jahrbuch 1893/94.

Gärtner, Wilhelm, „Te Deum laudamus", III Bände, Wien 1855.

„Gebet- und Gesangbuch für Junggesellen-Sodalitäten", Münster 1846.

Geissel, J. v., „Katholisches Gesangbuch", Speier 1843.

Gellert, C. F., Geistliche Oden und Lieder, Univers. Bibl. von Reclam, Nr. 512.

Gervinus, G. G., Geschichte der deutschen Dichtung, III. Band, IV. Band, Leipzig 1873.

„Gesangbuch für die Diözese Trier", Trier 1846 und 1899.

Götzinger, Ernst, Literaturbeiträge aus St. Gallen, St. Gallen 1870.

Grimm, Deutsches Wörterbuch, VI. Band.

Hamel, Richard, Denis, Anhang zu Klopstocks Werken, deutsche Nat. Lit. 48. Band.

Heinemann, K., Klopstocks Leben und Werke, Bielefeld 1890.

Herold, L., „Der heilige Gesang 2c." (I. Auflage 1808), 18. Auflage, Lippstadt 1843.

Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, Hannover 1854.

Hölscher, B., Hermann Ludwig Nadermann als Dichter katholischer Kirchenlieder, Progr. Recklinghausen 1869/70.

— — Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation, Münster 1848.

Hoogen und Clemens, „Katholisches Gesangbuch 2c.", Düsseldorf 2c. 1798.

„Kath. Gesangbuch auf allerhöchsten Befehl Ihrer k. k. apost. Majestät Marien Theresiens zum Druck befördert", Wien 1774.

„Katholisches Gesangbuch 2c." III Bände, München 1810.

Kehrein, J., Das deutsche katholische Kirchenlied in seiner Entwicklung von den I. Anfängen bis zur Gegenwart, Neuburg a. D. 1874.

„Kirchengesänge für kath. Gymnasien", Paderborn 1855.

Klopstocks sämtliche Werke, IV. Band, Leipzig 1854, X. Band 1855.

Klopstocks geistliche Lieder, Kopenhagen und Leipzig, II Teile, 1773 und 1769.

Knapp, M. Albert, „Evangelischer Liederschatz", Stuttgart in Tübingen 1850.

Koberstein, August, Grundriß der Geschichte der deutschen National-Literatur, I. Band, Leipzig 1847; V. Band 1873.

Mastiaux, C. A. v., „Gesangbuch der königl. Elementar-Volksschulen, II. A. München 1818."

— — „Katholisches Gesangbuch", München 1832.

„Melodien zu dem in Liegnitz im Druck erschienenen Gesangbuche", Liegnitz 1828.

Mizler, Johann Gottlieb, Nachrichten von Liederdichtern des Augspurgischen Gesangbuchs, Schwabach 1775."

Muncker, Franz, Friedrich Gottlieb Klopstock, Stuttgart 1888.

Nadermann, H. L., „Am Grabe meines Erlösers", Münster 1830.

— Geistliche Lieder", Münster 1822, 1837 und 1847.

— „Opfer vor Gott", 3. Ausgabe, Münster 1834.

Neumaier, Johann, Geschichte der christlichen Kunst von der ältesten bis auf die neueste Zeit, I. Band, Schaffhausen 1856.



Nicolai, Friedrich, Allgemeine deutsche Bibliothek, des funfzehnten Bandes erstes Stück, Berlin und Stettin 1771.

Pressel, Die geistliche Dichtung von Luther bis Klopstock, Stuttgart 1864.

Rambach, J., Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche, IV. Bd. Altona und Leipzig 1822.

Rousseau „Der katholische Liederschatz" (Ohne Titelblatt.)

Sailer, J. M., „Vollständiges Gebetbuch ꝛc." (I. Auflage 1783), München 1818.

Sandfort, B., Katholisches Gesang- und Gebetbuch, III. Auflage, Münster 1841.

Schletterer, H. M., Geschichte der Geistlichen Dichtung und Kirchlichen Tonkunst, I. Band, Hannover 1869.

— — Übersichtliche Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik, Nördlingen 1866.

Schmidt, Ch., „Christliche Gesänge", III. Aufl., Augsburg 1840.

Sulzer, Johann George, Allgemeine Theorie der schönen Künste, II. Teil, Leipzig 1774.

Töpler, Alte Choralmelodien, Soest 1836.

Verspoell, B., Gesänge und Gebete beim römisch katholischen Gottesdienste", Münster (1810), 1850.

Wackernagel, Philipp, Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten bis zu Anfang des XVII. Jahrh., II. Band, Leipzig 1867.

— Wilhelm, Geschichte der deutschen Literatur, I. und II. Band, bearbeitet von E. Martin, Basel 1875.

— — Altdeutsches Lesebuch, 5. Auflage, 1873.

Wessenberg, „Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch", II. Auflage, Konstanz 1814.

Wetzstein, Das deutsche Kirchenlied im 16., 17. und 18. Jahrhundert, Neustrelitz 1888.

Würfl, Ch., Ein Beitrag zur Kenntnis des Sprachgebrauchs Klopstocks, Wien 1887.

Orpheo Vecchi,

eine Studie über dessen Leben und Werke.

Die norditalienische Schule hat sich in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts ohne Zweifel durch die Einflüsse der venetianischen Weltstadt, der kunst- und prachtliebenden Fürstenhöfe zu Ferrara, Mantua, Modena, der großen Hauptstädte Florenz und Mailand und der Kathedralen in Brescia, Padua und anderer, nicht nur durch außerordentliche Schaffensfreudigkeit und Tüchtigkeit, sondern auch durch freieren Stil, größere Lebhaftigkeit des Ausdruckes, kürzere Fassung der liturgischen Textworte und lebhaftere Rhythmik von der römischen Schule unterschieden.

Die Komponisten und Musiker dienten nicht nur den Fürsten und Republiken für die weltlichen Festlichkeiten, sondern auch den reicheren und leistungsfähigeren Dom- und Stiftskapiteln oder Patronatskirchen. Die Komponisten selbst aber waren noch tüchtig geschult, verstanden ihren Kontrapunkt und versuchten sich in allen Formen desselben, freilich oft in verkünstelter, besonders rhythmisch zu sehr gebrochener Art. Um nur ein Beispiel anzuführen, hat Marcantonio Ingegneri, der Lehrer von Monteverdi (vergl. meine Studie im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1898), schon 1588 die 27 Responsorien für die Karwoche in einem Stile geschrieben, der ebensosehr geläuterte Kunst als auch feinen Sinn für Textesdeklamation und tiefreligiösen Ausdruck bekundet, so daß diese Kompositionen bis in die neueste Zeit als Werk Palestrinas ausgegeben und gehalten wurden.

Zur Schar dieser oberitalienischen Meister gehört auch Orpheo Vecchi,[1]) ein Namensgenosse des bekannteren Orazio Vecchi; letzterer ist in der Musikgeschichte hervorragend durch seinen Amfiparnasso (1597), der erst in neuerer

[1]) Die richtige Schreibart ist: Vecchi (nicht Vechi), in deutscher Sprache etwa mit „Alt" zu übersetzen. Aus dem 16. Jahrhundert stammt noch ein Lorenzo Vecchi, Domvikar in Bologna, der 1605 einen Band achtstimmiger Messen erscheinen ließ, unter denen sich ein sehr würdiges Requiem befindet. Gegen Ende des 17. Jahrh. war ein Giuseppi Vecchi Senior der päpstlichen Kapelle. Eine Blutsverwandtschaft dieser vier Persönlichkeiten ist nicht wahrscheinlich, wenigstens nicht nachweisbar. Als Bruder des Orpheo Vecchi wird uns unter dem Jahre 1604 Giovanni Battista begegnen.

Zeit von R. Eitner im 26. Bande der Gesellschaft für Musikforschung neu ediert worden ist. A. Catelani hat 1858 eine eigene, wenn auch in bibliographischer Beziehung noch sehr ergänzungsbedürftige Monographie dieses Meisters von Modena veröffentlicht.

Archivarisches Material über das Geburtsjahr des Orpheo Vecchi steht augenblicklich nicht zur Verfügung; wir sind also einstweilen nur auf die gedruckten Angaben und Kombinationen in den Werken desselben angewiesen, sowie auf magere Daten aus den Titeln, Dedikationen und Vorreden derselben.

Zuerst begegnet uns der Name Orfeo (Orpheus) Vecchi in einem Drucke von 1590.

R. Eitner leitet im 7. Band seines Quellenlexikons die bibliographischen Angaben über Orpheo Vecchi mit der Bemerkung ein, daß im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1886, S. 33, nach einem Dokument im Gonzaga-Archiv zu Mantua ein Orpheo Vecchi als Posaunenbläser im Dienste des Ferrante Gonzaga, damaligen Statthalters in Mailand, unter dem 25. Januar 1550 erwähnt werde, und bezweifelt, daß dieser Orpheo identisch sei mit dem Kapellmeister an der Scalakirche zu Mailand.

Ich schrieb a. a. O., Jahrbuch 1886: „1550, 25. Jan. Franz Gonzaga bestellt in Mailand eine Posaune (trombone) bei einem deutschen Instrumentenmacher. Sie kostet 12 Scudi (beiläufig 60 Mk.) und Orfeo,[1]) Musiker des Ferrante Gonzaga, Statthalters in Mailand, erhält den Auftrag, dieselbe zu prüfen."

Vor 20 Jahren also hielt ich diesen Bläser für den späteren Kapellmeister Orpheo Vecchi; heute bin ich zur Vermutung geneigt, daß derselbe der Vater des Komponisten gewesen sei. Sicher war letzterer ein geborner Mailänder,

[1]) „Ortensio Lando nennt im 7. seiner zu Venedig 1552 u. 1553 publizierten Kataloge den Orfeo milanese als meisterhaften Bläser unter den besten Musikern seiner Zeit. Ohne Zweifel haben wir es hier mit Orfeo Vecchi zu tun, und F. Fetis ist im Irrtum, wenn er dessen Geburtsjahr auf 1540 fixiert. Das Todesjahr bei Fetis (1613) habe ich im Vorwort zum 28. Band der Palestrina-Ausgabe korrigiert; Orfeo war 1604 nicht mehr am Leben."

denn der Chronist Morigia erwähnt ihn ausdrücklich und läßt ihn bereits 1595 dortselbst angestellt sein. Immerhin dürfte die Angabe des Geburtsjahres, c. 1540, bei Fetis unrichtig sein, da die Haupttätigkeit von Orpheo Vecchi in das letzte Dezennium des 16. Jahrhunderts fällt.

J. G. Walther weiß in seinem musikalischen Lexikon, Leipzig 1732, von ihm zu schreiben:

„Vecchi (Orfeo) ein Priester und hochberühmter Capellmeister an der Kirche di S. Maria della scala zu Mayland, zu Ausgange des 16. Seculi, hat bis 24 Musikalische Wercke an Motetten, Psalmen, Messen, Canzonen, und andern von 4. 5. 6. und 8 Stimmen herausgegeben. s. Piccinelli Ateneo, p. 436 und Morigia Nobilitâ di Milano, lib. 3. c. 36. p. 185."

Nachweisbar sind nur folgende Werke:

1590. Cantus. Missa, Psalmi ad Vesperas Dominicales, Magnificat, Motecta, et Psalmorum modulationes, quæ passim in Ecclesijs usurpantur. Auctore Orpheo Vecchio Mediol. Præsb. apud S. Mariæ à Scala Capellæ Magistro. Octonis vocib. Mediolani. Apud Franciscum, et hæredes Simonis Tini. 1890. 8 Stb. 4⁰. 12 Gesge., am Ende Falsi Bordonî.

In der Kgl. Bibliothek zu Berlin ist nur der Cantus des 2. Chores vorhanden, aus dem obiger Titel kopiert ist.[1])

R. Eitner bemerkt im Quellenlexikon, daß Orpheo Vecchi sich seit 1598 als Kapellmeister an S. Maria a Scala bezeichne. Dieser Irrtum wird schon durch diesen ersten bibliographisch nachweisbaren Druck widerlegt, denn O. V. nennt sich hier schon Presbyter und Magister an S. Maria a Scala. Die Kirche steht heute nicht mehr, wohl aber das berühmte Teatro Scala.

Den Inhalt dieses Werkes für acht Singstimmen bilden:[2])

[1]) Dem Kgl. Bibliothekar Albert Kopfermann verdankt die Redaktion Titel, Inhalt und Vorwort dieses einzigen auf die Nachwelt gekommenen Stimmheftes.

[2]) Obwohl das Vorwort keine Notiz über den Bildungsgang und die Lebensverhältnisse von Orazio Vecchi bietet, verdient es doch weitere Verbreitung, da wir aus demselben den Schluß ziehen

---

dürfen, daß O. V. schon im gereiften Alter stand und in den höheren Ständen Schüler hatte.

Es lautet:

Nobilibus viris, sibiq; admodum colendis Dominis, DD. Hieronymo Homato, ac Jo. Jacobo Vitali,

Orpheus Vecchius S. D.

Neq; potui vos, Nobiles viri, neq; debui in summa animorum, studiorumq; coniunctione ab eius rei cōmunione seiungere, de qua vestrum uterq; iam inde à prima ætate ut optimè moretur in dies, sic ab ipsa vicissim haud obscurum petit virtutis, et nobilitatis ornamentum. Uterq; pridem doctore me (quod mihi quidem, ut par est, fixum hæret in animo) duce verò natura vestra æquè virtutum, atqu; vocum cōcentus amicissima, musicis legibus, munerisqu; pari animi alacritate in pari docilitate operam dedit. Uterq; postea, quæ fuit semper in utroq; egregiè constituti, sibiq; perpetuo consentientis animi vis, æquales fecit in ea facultate, atq; in ætate progressus; ut eos labores, quos ego pro virili parte instituendis vobis, ornandisq; suscepi, suavissimo quodam. eodemque uberrimo voluptatis, ac lętitiæ fructu uterq; quotidiè cumulatè compenset Quamq, ut lucubrationes meas vobis, potissimùm dicatas vellem, mihi non ista, solùm ratio persuasit. Nimirū est hoc, quod modo commemoravi, vobis facilè commune cum pluribus, illud verò vestri maximè proprium, atque adeò singulare, quod succisivis exercitationibus et voce, et fidibus modulatè canendi cùm illud sitis consequuti, ut lectissimum quemq; Musicorum cœtum non mediocriter decoretis; tamen illa vos ratio delectat in primis, quæ divinæ rei ob sui gravitatem accommodata mortalium animos fluxarum molestia rerum, ac mobilium ita relevat, ut simul cælesti quodam sensu dulcedinis, ac vera suavitate perfundat. Pergite sanè, nobiles viri, ut instituistis, eas assiduè artes excolere, quæ suos alumnos ipse ac per sese cùm satis amplis fortunæ bonis, clarisq; animi dotibus locupletent, tùm verò eximijs apud homines et honoris augent insignibus, et amoris officijs persequuntur. Interim verò accipite hoc propensis animis sive amoris pignus erga vos mei, sive præmium virtutis vestræ, sive præconium ejus studij, quod hactenus pulcherrimæ, et libero viro dignissimæ facultati laudabiliter tribuistis. (Ohne Datum.)

Das zweite Werk von Orf. Vecchi ist:

1596. (Titelblatt mit ornamentaler Bordüre; in dieser ist oben ein Raum für Bez. d. Stb. ausgespart.)

TENOR | PSALMI INTEGRI | IN TOTIVS ANNI | SOLEMNITATIBVS, | Magnificat duo, Antiphonæ quatuor ad B. V. post Completorium, | & modulationes octo, quæ vulgò Falsibordoni nuncupantur. | Quinque vocibus. | ORPHEI VECCHII MEDIOL. | Ecclesiæ Diuæ Mariæ Scalensis Reg. Duc. | Musicæ, & Chori Magistri. | MEDIOLANI | Apud hæredes Francisci, & Simonis Tini. | M. D. XCVI. | [1])

Der letzte Band hat den Titel:

BASSO | PRINCIPALE | DA SONARE | DELLI SALMI INTIERI | A CINQVE VOCI | Di Orfeo Vecchi | (Vignette | IN MILANO, | Appresso l' herede di Simon Tini, & Gio. Francesco Besozzo. | M. D. XCVIII. |

Ohne Dedikation. 39 paginierte Seiten und eine nichtpaginierte Inderseite.[2])

---

[1]) Der Güte des Herrn Jos. Mantuani an der k. k. Hofbibliothek in Wien verdanke ich nachfolgenden Wortlaut der Dedikation und den Inhalt des Werkes.

Dedikation (Ornamentale Kopfleiste):

ILLVSTRI. | ET MVLTVM REV.do CAPITVLO | CATHEDRALIS ECCLESIÆ | NOVARIENSIS. |

NIHIL mihi fuit optatius vnquam, Viri admodum Religiosi, ex quo singularem vestram ergà me humanitatem, & officia experiri cœpi, quàm vt aliquam mei vobis debiti studij & obseruantiæ, significationem vicissim darem. Cùm enim superioribus aliquot mensibus sacras quasdam modulationes Musicis numeris compræhensas quantum in me fuit perfecerim, eas Vobis (qualescunq; sint) quos his etiam studijs non mediocriter delectari certè scio, & quorum aliquos in ea facultate cum peritis omnibus & perspexi semper, & admiratus sum maximè, libentissimo animo dico, dedicoq, voluntatem solam qua offeruntur, spectaturis, & amanter & studiosè accepturis. Valete.

Mediolani, Idibus Januarij. M. D. XCVI.

Orpheus Vecchius.

5 Stb.;

Cantus:	fehlt.				
Altus:	33 S.,	pagin.,	1	Inderseite	ohne Pagin.
Tenor:	33 „	„	1	„	„ „
Bassus:	33 „	„	1	„	„ „
Quintus:	33 „	„	1	„	„ „

Diese Stb. haben alle genau denselben Wortlaut des Titels und auf der Wendseite des Titelblattes die Dedikation.

[2]) Inhalt (nach dem Tenorbande).

1. Domine ad adiuuandum (mit „Alleluia“ und „Laus tibi Domine“).
2. Dixit Dominus (septimi toni).

Diese Psalmensammlung ist nur aus Wien nachweisbar, wo jedoch leider der Cantus fehlt.

1598 a. Orphei Vecchii Mediolanensis in Ecclesia Divæ Mariæ Scal. Reg. Duc. Musicæ, & Chori Magistri, Missarum Quinque Vocibus Liber secundus. Quibus Missa pro defunctis, aliquotque sacræ Cantiones accessere. — (Vignette.) Mediolani, Apud hæredem Simonis Tini, & Jo. Franciscum Besutium. 1598. — In 4⁰. Basso passo principale.

Auf der Rückseite dieses Titelblattes findet sich die Dedikation,[1]) die jedoch keinen nennenswerten Beitrag zur Biographie enthält. In Bologna ist nur der Basso continuo vorhanden, in der Hofbibliothek zu Wien fehlt der Baß und die 5. Stimme.[1]) Aus dem Titel jedoch ist zu entnehmen, daß diesem Liber II. ein erstes Buch vorausgegangen sein muß, das bis heute noch nicht aufgefunden worden ist. Der Umstand, daß die bedeutendste Buchdrucker- und Verlegerfamilie Mailands jener Zeit[2]) die Werke von Orpheo Vecchi herstellte (sie hat auch viele Werke von Orazio Vecchi zutage gefördert) läßt vermuten, daß sein Name in Mailand guten Klang hatte.

1598 b erschien Orphei Vecchii Mediolanensis in Ecclesia Divæ Mariæ Scalen. Reg. Duc. Musicæ, & Chori Magistri Motectorum Quinque vocibus Liber secundus. — Mediolani, Apud hæredem Simonis Tini, & Jo. Franciscum Bisutium. 1598. — In 4⁰. In Bologna fehlt nur C. Das Werk enthält auch je ein Motett von Giov. von Macque und Andrea Gabrieli. Über ein erstes Buch fünfstimmiger Motetten, das vor 1598 gedruckt ist, fehlt Notiz; über einen Neudruck des ersten Buches jedoch siehe unten 1599.

1598 c bewahrt die Bibliothek in Königsberg (s. Jos. Müllers Katalog von 1870) Orphei Vecchi Mediolanensis In ecclesia D. Mariæ Scalen. Reg. Duc. Musicæ, et Chori Magistri Motectorum Sex Vocibus Liber tertius. Mediolani Apud hæredem Simonis Tini & Jo. Franciscum Bisutium MDXCVIII.

Ein 1. und 2. Buch sechsstimmiger Motetten ist noch nicht bekannt.

1598 d besitzt Bologna nur den Basso Principale da sonare delli Salmi intieri a Cinque voci di Orfeo Vecchi. — In Milano, Appresso l' herede di Simon Tini, & Gio: Francesco Besozzo. 1598.

3. Confitebor (quarti toni).
4. Beatus vir (1. toni).
5. Laudate pueri (2. toni).
6. In exitu (8. toni).
7. Lætatus sum (6. toni).
8. Nisi Dominus (5. toni).
9. Lauda Hierusalem (3. toni).
10. Laudate Dominum omnes gentes (6. toni).
11. Credidi (2. toni).
12. In convertendo (8. toni).
13. Domine probasti (1. toni).
14. Beati omnes (3. toni).
15. De profundis (4. toni).
16. Memento Domine Dauid (8. toni)
17. Confitebor tibi Domine [Ps. 137] (2. toni).
18. Magnificat (7. toni).
19. Magnificat (8. toni).
20. Salve Regina.
21. Alma redemptoris mater.
22. Ave Regina.
23. Regina cœli.
24. Falsi bordoni (für die 8 Toni).

Der Index stimmt mit der tatsächlichen Reihenfolge und mit den Seitenzahlen.

[1]) Illustri, et M. R. Mathiæ Zaffiro Prothonot. et Subœconomo Status Mediolani, et Præposito Ecclesiæ Patronalis Collegiatæ S. Gaudentii Novar. Religiosisque ejus Capituli Canonicis Orpheus Vecchius S. D.

Quæ plurima et maxima officia, tum omnium vestrum, tum singulorum eximia liberalitate, et præstanti benignitate in me collata, jam diu devinxerunt, hæc eadem ad omnia vobis paratissimum esse compellunt: cumque pares referre gratias non modo sperare, sed nec exoptare ut valeam, virium mearum imbecillitas efficiat; id saltem aliquo studio, et officio gratiam, quam maximam vobis habeo, declarare constitui. Hos igitur modos, qui Missæ et Motecta nominantur, vobis dico, vestrique nominis inscriptione publico; atque spero fore, ut hoc meum munusculum gratum vobis accidat, cum animorum vestrorum in me propensionem cognitam, et perspectam habeam singularemque vestram humanitatem sæpissime sim expertus; cumque quantum Musica facultate delectimini omnibus pateat, valete, vosque incolumes ut semper servet, Deum ex animo precor.

[1]) Den Inhalt bilden:

1.	Missa in Deo speravit (nach d. Tenorbde.) p.	1
2.	Missa secunda	8
3.	Missa tertia	14
4.	Missa pro defunctis	20
5.	(Motette) 1. pars: Peccavi super numerum	26
	2. „ Miserere mei Deus	27
6.	„ Præparate corda vestra	28
7.	„ Dominus, qui eripuit me	29

Auf der Wendseite des letzten Blattes (nicht paginiert) Index.

[2]) Siehe über diese Druckerei Dr. Alb. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, II. Bd. S. 531.

— In 4°. Das Werk ist identisch mit 1598; siehe oben den Titel aus der Wiener Bibliothek.

1599 findet sich in Bologna A., T., B. und 5. vox, eine Neuauflage des ersten Buches der fünfstimmigen Motetten, dessen erste Ausgabe (vergl. oben unter 1598b) noch nicht entdeckt ist. — Motetti di Orfeo Vecchi Maestro di Capella di S. Maria della Scala, e d' altri eccellentiss. Musici. A Cinque voci. Libro Primo. Con diligenza reuisti, & ristampati. — In Milano, Appresso l' herede di Simon Tini, & Gio. Francesco Besozzi. 1599. — In 4°.

In diesem Werke sind auch zwei Motetten von Palestrina Surge propera amica mea und Quanti mercenarii (fünfstimmig) aufgenommen; sie sind nicht Originalkompositionen, sondern Bearbeitungen mit lateinischen Texten von zwei Madrigalen Palestrinas, die Orpheo Vecchi besorgt hat (vgl. auch unten 1604). Das zweiteilige Surge nämlich wurde aus dem Madrigal Vestiva i colli, enthalten im 28. Bande S. 239 der Ges.-Ausg., das Quanti mercenarii aus dem Madrigal Io son ferito (28. Bd. S. 179 der Ges.-Ausg.) bearbeitet. Im gleichen Druck findet sich noch ein Motett von Rugg. Giovanelli Deus, Deus meus und Annibale Zoilo Nigra sum. Von diesem ersten Buch der fünfstimmigen Motetten existiert in Bologna die vollständige gedruckte Partitur von 83 Seiten, aber ohne Dedikation, vom Jahre 1603 (s. unten 1603d).

1601 besitzt die Bibliothek Königsberg ein komplettes Exemplar der sechsstimmigen Bußpsalmen in Motettenform unter der Bezeichnung Liber IV. — Orphei Vecchii Mediolanensis in Ecclesia D. Mariæ Scal. Reg. Duc. Musicæ, & Chori Magistri, in septem Regij prophetæ Psalmos vulgo pœnitentiales sacrarum modulationum, quæ Motecta nuncupantur, et senis vocibus concinuntur, Liber Quartus. Mediolani, Apud hær. Simonis Tini, & Franciscum Besutium 1601. — In 4°. In Bologna sind nur Tenore (E), Basso principale (N) vorhanden. Die sieben Bußpsalmen sind auf 20 Motetten verteilt.

1600. Falsi Bordoni Figurati Sopra Gli Otto Toni Ecclesiastici Distinti in diversi Ordini Magnificat, et Te Deum laudamus, à 4, à 5, et à 8 voci. Agiuntovi gli Hinni di tutto l' Anno, à 4. La Compieta con le Antifone etc. Letanie della B. V. à 5. Et Letanie de Santi, à 8. Di Orfeo Vecchi Milanese Maestro di Capella in S. Maria della Scala di Milano. In Milano Appresso l' herede di Simon Tini, et Gio. Francesco Besozzo, compagni. L' Anno dell Signore 1600.

Die Dedikation ist (v. 18. März 1600 an die Reverende Signora Clara Francesca et Gieronima Goseline et Clara Pompilia Adda) ohne bemerkenswerten Inhalt. Der Folioband enthält die Einzelstimmen gegenüberliegend und wurde dem Unterzeichneten von Herrn Musikprofessor Cavaliere Giuseppe Terrabugio in Mailand für einige Monate großmütig zu Verfügung gestellt, so daß ein großer Teil der interessanteren Tonsätze, besonders alle Falsibordoni zu 4 und 5 Stimmen in Partitur gebracht werden konnte.[1])

Das Werk enthält also 151 vierstimmige und 120 fünfstimmige, textlose Falsibordoni, jene Kompositionsart für Psalmen, welche Ende des 16. Jahrhunderts besonders in Oberitalien durch

[1]) Den Inhalt dieses Bandes bilden: je 20 textlose 4stimmige Falsibordoni im I. u. II. Ton; 15 im III. Ton, je 20 im IV., V., VI. und VII. Ton, und 16 im VIII. Ton. Diese Falsibordoni schließen mit Folio 26. Darauf folgen Magnificat in den acht Kirchentönen und (Fol. 33) das 5stimmige Domine ad adjuvandum me mit fünfstimmigen Falsibordoni, unter denen je 12 im I., II. u. III. Ton sich befinden. Im III. Ton ist unterschieden zwischen Falsibordoni all' alta (12) und alla 4 et 5 bassa; von letzteren sind ebenfalls 12 komponiert.

Der Unterschied liegt in den Schlüsseln. Die ersteren 12 sind im Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel abgedruckt, vertragen also eine höhere Intonation; die letzteren 12 stehen im Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel und können um eine Quarte oder Quinte tiefer intoniert, d. h. mit der Orgel begleitet werden, die ja damals wenigstens eine Terz über dem jetzigen Kammerton gestimmt war.

Folio 42 folgen je 12 fünfstimmige Falsibordoni im IV., V., VI. und VII. Ton, Folio 50 12 im VIII. Ton all' alta mit den gewöhnlichen Schlüsseln und 12 alla bassa mit den Chiavi trasposte im VIII. Ton.

Folio 64 u. 66 bis 70 schließt ein Te Deum, dessen 1. Chor vierstimmig Te Dominum confitemur und 2. Chor fünfstimmig Te æternum Patrem komponiert ist.

Cäsar de Zachariis und Lud. Viadana, am umfangreichsten aber von O. Vecchi in dem bei Eitner nicht aufgeführten, deshalb hier eingehender beschriebenen Druckwerk beliebt war. Dem Wunsche, welchem Pius X. im Motu proprio Ausdruck gab, daß nämlich die Falsibordoni besonders bei den Vesperpsalmen fleißig benützt werden mögen, kann also aus dem Werke von O. V. aus dem Jahre 1600 in reichstem Maße entsprochen werden.

Der Band enthält 70 Blätter. Dem mir vorliegenden Mailänder Druck ist ein zweiter mit selbständigem Titel und eigener Paginierung beigebunden. Auf Folio 1 ist zu lesen: Hymni totius Anni secundum consuetudinem S. R. E. quatuor vocibus. Completorium item cum Antiphonis, et Litanijs B. M. V. quinq. vocibus concinendis. Litaniæ quoq. Sanctorum alternatis choris. Orphei Vecchi Mediolan. In Ecclesia D. Mariæ Scal. Musicæ, et Chori Magistri. Mediolani, apud hæredem Simonis Tini, et Jo. Franciscum Besutium socios. Anno salutis 1600.

Diese Abteilung enthält zuerst vierstimmige Hymnen des römischen Breviers, dann das Kompletorium mit den marianischen Antiphonen Salve Regina, Ave Regina, Regina cœli und Alma Redemptoris. Dieser zweite Teil schließt mit Fol. 38; ihm folgt als 3. Faszikel nachfolgendes Werk: Hymni totius anni Secundum consuetudinem Ecclesiæ Ambrosianæ quatuor vocibus. Completorium item cum Antiphonis, et Litanijs B. M. V. quinq. vocibus concinendis. Litaniæ quoq. Sanctorum, alternatis choris. Orphei Vecchii Mediolan. In Ecclesia D. Mariæ Scal. Musicæ et Chori Magistri. Mediolani apud hæredem Simonis Tini, et Jo. Franciscum Besutium socios Anno salutis 1600. und umfaßt 44 Folien.

Die drei Werke mit selbständigen Titeln wurden ohne Zweifel auch einzeln abgegeben, da der dritte ausdrücklich für diejenigen Kirchen bestimmt ist, welche nach dem ambrosianischen Ritus Gottesdienst feierten, der zweite auch außerhalb des Mailänder Kirchensprengels brauchbar gewesen ist.

Aus dem Umstande, daß dieses Werk von Orpheo Vecchi das einzige in großer Partiturform, also eigentliches Chorbuch gewesen ist, während alle übrigen Drucke in Einzelheften herauskamen, darf der Schluß gezogen werden, daß diese Ausgabe für die nachmittägigen Vespern im täglichen Gebrauche im Chor der sogenannten Mansionarii (Vikare und Benefiziaten) an den damals zahlreichen Kollegiat- und Klosterkirchen gebraucht wurde.

1602 erschien als drittes Buch fünfstimmiger Messen ein Druckwerk, das außer den fünf Stimmheften noch ein sechstes als Basso continuo enthält. In der Bibliothek zu Upsala fehlt die fünfte Stimme, die Hofbibliothek in Wien besitzt das vollständige Werk (vgl. oben 1598a ein zweites Buch fünfstimmiger Messen).

TENORE | ORPHEI VECCHII | MEDIOLANENSIS | In Ecclesia Diuæ Mariæ Scal. Musicæ, | & Chori Magistri. | *MISSARVM* | QVINQVE VOCIBVS | *LIBER TERTIVS.* | (Vignette. Links daran, vertikal laufend: VIRTVTI SIC — rechts: CEDIT INVIDIA) | MEDIOLANI, | Apud Augustinum Tradatum. M. D. CII. | Superiorum permissu. |

Der Titel ist ornamental umrahmt; in der oberen Leiste ist ein Rechteck für die Bez. d. Stb. ausgespart. Auf der Wendseite des Titelblattes: Kopfleiste, dann Dedikation: ILL.Mo D. D. CHRISTIERNO | GONZAGAE, EX MARCHIONIBVS MANTVÆ | Sacri Romani Imperij Principi, ac Solpherini | Domino. | Orpheus Vecchius S. P. D. |

AD eos, qui ingrati animi vitium effugere cupiunt, pertinere in primis arbitror, vt si minus efficiunt, quàm debent, contendant certè quantum possunt. Idcirco &si familiæ Gonzagiæ merita in me tanta sint, vt nullam eorum, non modò referenda sed ne cogitanda quidem gratia consequi possim; hasce tamen meas, qualescunq; lucubrationes, tuo Illustrissimo nomini consecratas, in lucem edendas curavi, vt essent apud omnes, & tuæ familiæ erga me beneficentiæ, & meæ erga illam addictissimę voluntatis parua quędam significatio, simul etiam futurum sperans, vt ei, quem pietatis, & musicorum perstudiosum omnes norunt, hi Musici concentus, diuinas præcipuè laudes continentes, non omninò ingrati, & iniucundi fuisse videantur. Kal. Maij anni 1602.

6 Stb.

Canto	Titelbl. u. 20 S. u. Inderbl.	
Alto	" " 20 " " "	
Tenore	" " 16 " " "	
Basso	" " 20 " " "	
Quinta parte	" " 20 " " "	
Basso principale	" " 20 " " "	



Inhalt:

Im Tenorbande fehlen die beiden letzten Blätter, enthaltend: Et in terra, Sanctus, Benedictus, Agnus der Missa sine nomine. — Der Güte des Herrn Jos. Mantuani verdanke ich Titel und Inhaltsverzeichnis.

1603a. Orphei Vecchii Mediolanen. in Ecclesia S. Mariæ Scal. Musicæ, et Chori Magistri. Motectorum quæ in Communi Sanctorum Quatuor Vocibus concinuntur. Liber Primus. — Mediolani, Apud Augustinum Tradatum. 1603. — In 4°. Cantus, Tenor, Altus, Bassus, et Partitio. Die Dedikation: „Perillustri D. Francisco Bernardino Cassinæ Baroni de Boulers" enthält inhaltsleere Formeln.

Merkwürdig jedoch ist, daß die Partitur nicht als basso continuo, sondern als wirkliche Zusammenfassung der vier Stimmen auf vier getrennten Liniensystemen hergestellt ist.[1]) Auch hat sie eine eigene Dedikation: „Nobili viro Musices Peritissimo Antonio Goretto Domino meo colendissimo. Orpheus Vechius."[2])

1603b erschien zu Antwerpen ein Nachdruck der Ausgabe von 1598c, dem dritten Buch sechsstimmiger Motetten, bei Valesius, von welchem die Bibliothek Proske Alt und Tenor und die Brüsseler die V. vox besitzt.

1603c erschien das erste Buch fünfstimmiger Magnificat, von dem in der Bibliothek Proske Cantus, Tenor und V. vox vorhanden sind. Orphei Vecchii Mediolanensis in Ecclesia Divæ Mariæ Scalen. Mus. et Chori Magistri. Magnificat quinque vocibus Liber primus. Mediolani apud Augustinum Tradatum. Das Werk in Einzelstimmen 4° ist den Prälaten, Kanonikern und dem Kapitel in Bergamo von Orpheo Vecchi gewidmet. In der Dedikation ist nur der Satz bemerkenswert: „Conjicere possum, quod meæ nonnullæ cantiones aures vestras, non mediocriter oblectarunt." Aus diesem Grunde habe er ihnen diese Magnificat gewidmet. Den Inhalt bilden 24 Nummern, und zwar: 8 in den acht Tönen über die ungeraden (1., 3., 5.) Verse, 8 über die geraden (2., 4., 6.) Verse und 8 durchkomponierte. Dem Stile nach gleichen sie den im vorigen Jahrgang des Jahrbuches abgedruckten 8 Magnificat von Franc. Suriano und verdienten, wieder in die Praxis eingeführt zu werden; leider jedoch fehlen Alt- und Baßstimme zur Anfertigung einer Partitur. Wo mögen sie verborgen sein?

1603d ist dritte Auflage des unter 1599 aufgeführten ersten Buches der fünfstimmigen Motetten und in Bologna vorhanden. Der Titel lautet: „Partitura del primo libro delli Motteti a *cinque* voci di Orpheo Vecchi, e d' altri eccellentiss. Auttori. Terza Impressione. — In Milano, Appresso l' herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo, compagni. 1603. — In 4°. — Die Partitur hat 83 Seiten.

1604. Scielta de Madrigali a' cinque voci de diversi eccel. Musici, Accommodati in Motetti da Orfeo Vecchi Con la Partitura d' essi Motetti. Nuovamente data in luce. In Milano Per l' herede di Simon Tini, et Filippo Lomazzo. MDCIIII.

In Ferrara existiert von diesem Werke ein vollständiges Exemplar (die fünf Stimmenhefte mit Bass. cont. als fünftem), in Berlin Cant., in meiner Bibliothek Bass. Die Dedikation an C. D. Lucasfranciscus, Ambrosius und Johann Baptist, Brüder der Familie Bripii ist aus Mailand Calendis Aprilis 1604 datiert und stammt von seinem Bruder Johann Baptist Vecchi. In derselben beklagt Joh. Bapt. den Tod seines Bruders, statt dessen er diese aus Madrigalen, jedoch mit kirchlichen latei-

[1]) Die erste ähnliche Partitur im 16. Jahrhundert wurde 1577 in Venedig bei Angelo Gardano hergestellt (s. K. M. Jahrb. 1898, S. 24); dasselbe enthält die vierstimmigen Madrigale von Ciprian de Rore.

[2]) Dieser Goretti war ein Ferrarese und nicht nur musikkundig, sondern auch ein großer Gönner der Musiker, wie aus folgendem Satze der Dedikation des O. V. hervorgeht: „Vere enim hoc mihi dicere videor, te parentem, et ut ita dicam, Mæcenatem Musicorum omnium existere, domus enim tua, cum omnibus perhospitalis est, tum maxime Musicis, qui Ferrariam se conferunt, patet; quos tam liberaliter, humaniterque tractas. ."



nischen Texten versehenen Motetten herausgegeben habe.[1])

Den Inhalt der aus den Madrigalen durch O. V. in lateinische Motetten mit kirchlichem Texte verwandelten Tonsätze teile ich in Anmerkung mit.[2]) Was er 1599 mit je einem Madrigal von Palestrina und Giovanelli schon versucht hatte, führte er hier in größerem Maßstabe aus. Der ernste Stil der Madrigale war nach dem Geschmack jener Zeit, in der man es liebte, jeder Textsilbe nur eine oder wenige Noten zuzuteilen, geeignet, auch in der Kirche als Motett zu dienen. Über ein ähnliches Unternehmen — Umwandlung weltlicher Madrigale in religiöse italienische Texte — in Rom durch den Oratorianer P. Juvenal Ancina siehe kirchenmusikalisches Jahrbuch 1901, S. 46 ff.

1608 erschienen Orphei Vecchii Mediolanensis in Ecclesia B. M. Scalen. Reg. Duc. Chori Magistri Cantiones sacræ quinque vocum Nunc primum in lucem edite. Tenor. Antverpiæ Excudebat Petrus Phalesius MDCVIII.

In meiner Bibliothek nur Tenor,[3]) bei Proske T., B. und V. vox, in Ber-

---

1) Bei der Seltenheit des Druckes wird der Wortlaut der Dedikation interessieren:

Illus.bus viris DD. Lucæ Francisco, Ambrosio, et Jo. Baptistæ fratribus Bripiis 10. Baptista Vecchius S. D. Inter alios ingenij fœtus, qui plurimi extant, hunc postremum peperit Orpheus Vecchius, quem in lucem et hominum conspectum editurus, eo ipso tempore, cùm de hac ipsa re meditaretur, vitam cum morte comutavit. Ego verò, qui eum (vti facere par erat fratrem) semper amavi, dum vita frueretur, et propter egregias ipsius animi dotes (neq; enim vera laude ornare fratrem meum pudet) summa semper colvi observantia, ergà eundem mortuum fratris officio fungi non recuso. Prodeat igitur in lucem Orphei novum opus, quod ipse typis mandandum curavi: sed cuius, aut quorum auspicjs? eorum certè, qui et præclaro sui nominis splendore hunc Orphei partum illustrabunt, et quandoquidem musicis concentibus plurimùm delectantur, aliquam inde hauriant, ut spero, animi iucunditatem. Accipite igitur, illustres viri, hoc veluti munusculum, quod vobis, et omnibus, meam erga vos observantiam declarabit, et sic habetote, me vobis devinctissimum esse ac semper fore. Valete! Mediolani, Calendis Aprilis 1604.

2) Tavola de Motetti, et Madrigali de diversi Auttori.

Motetti.	*Auttori. (!)*	*Madrigali.*
Domine in virtute tua	Palestrina.	Jo felice sarei
Domine quid multiplicati	Claudio Corregio.	Mirami vita mia
Mariæ Magdalenæ	Marc. Ant. Ingegnero.	Tall' hor per trovar pace
Quemadmodum, desiderat	Giacches Vuert,	Cara la vita mia
Sitivit anima mea	Secunda parte.	Poiche con gl'occhi
Ad dũm cùm tribularer	Pietro Vinci.	Sappi Signor
Assumpta est Maria	Gio. Maria Nanino.	Amor deh dimmi come
Tu es gloria mea	Filippo Monte,	Che fai alma
Deus Judex iustus	Secunda parte.	Tall' hor tace la lingua
Nos autẽ gloriari	Gio. Gabrieli.	O ricco mio tesoro
Levavi oculos	Annibale Zoilo.	Qui caddi al laccio
Principes persecuti	Gio. Maria Nanino.	Erano i capei d' or
Vidi humilitatem	Secunda parte.	Non era l' andar suo
Lætamini in domino	Nanino.	Morir non può
Vadam, et circuibo	Giacches Vuert.	D' un si bel foco
Quam pulchra es	Secunda parte.	Scorgo tant' alt' il lume
In te domine speravi	Christoforo Malvezzi.	Vago, dolce, e bel Arno
Domine ne in furore	Malvezzi.	Occhi miei che vedeste
Cantate domino	Bartolomeo Roi.	Quando termineranno
Ego dormio	Ruggero Giovanelli.	Dolcemente dormiva
Audite disciplinam	Orfeo Vecchi.	Ex proverbijs Salom.

3) Aus demselben lasse ich das Inhaltsverzeichnis abdrucken:

Benedicam Dominum
Veni sancte Spiritus
2. pars. In labore.
Hymnum cantate
Perambulavi hortos
Repleatur os meum
2. pars. Exurge gloria
Psallite Deo nostro
Lapidabant Stephanum
2. pars. Positis autem
En dilectus meus

Congratulamini mihi
Isti sunt qui viventes
Omnes gentes plaudite
Ad Dominũ cum tribularer
2. pars. Heu mihi
Hæc est dies quã fecit Dñs
Consolamini popule meus
Domine quando veneris
Gaudent in cœlis
Pater noster
Vox exultationis
O vos omnes qui transitis

Puer qui natus est nobis
Tanto tempore
Domine ne in furore
Venite exsultemus Domino
Surgens Jesus
Tanquam cera liquescens
O dulcissime Jesu
Lauda Sýon
Angelus autem Domini
Audivi vocem de cœlo
Salve radix sancta.

lin, nach Angabe Eitners im Quellenlexikon, komplett.

Ein Druckwerk, das in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien sich vorfindet, wurde von Jos. Mantuani auf Ansuchen in dankenswerter Weise beschrieben wie folgt:

1614. SALMI INTIERI | A CINQVE VOCI, CHE SI CANTANO ALLI VESPERI | nelle Solennità di tutto l'Anno. Con duoi Magnificat, Falsi bordoni, & le quattro | Antifone per la Compieta. | DI ORFEO VECCHIO MILANESE, | Maestro di Capella in S. MARIA DELLA SCALA | Regia Ducale di Milano. | NVOVAMENTE RISTAMPATI Con il Basso Continuo per l'Organo. | (Druckerzeichen.) IN MILANO Appresso Filippo Lomazzo. | M.DC.XIV.

Der Titel ist ornamental umrahmt. — Auf der Wendseite des Titelblattes in allen Stb., ausgenommen Basso principale, folgende Vorrede:

FILIPPO LOMAZZO
Al Benigno Lettore.
(Vignette.)

Le continue instanze, e radoppiati prieghi, che di nuouo fauoriscono la presente Opera, mi hanno forzato à farla ristampare; si per compiacere à molti con vn beneficio vniuersale; sì anco per conseruare viua la memoria del non mai à bastanza lodato M. Reuer. Sig. Orfeo, già mio molto amico, e padrone; assicurandomi ch' essendo stata tanto aggradita l'Opera pe'l passato, molto più grata sarà per l'auuenire, come per isperienza prouo, che accade all' altre Opere dell' istesso Autore, che perciò non ho voluto publicarla sotto l'ombra d'alcuno particolare, sicuro che da tutti sarà fauorita, e diffesa per la sua perfettione, & accettata la mia buona volontà & l'ardentissimo desiderio di compiacere, & giouare à tutti. Viui felice.[1])

[1]) Darauf 14 Blatt (paginiert von 1—28) Musik in den 5. Stimmbüchern. (Im Cantusheft sind die Seitenzahlen des letzten Blattes verdruckt: statt 27, 28 heißt es 31, 32.)

Inhalt:

1. Domine ad adjuvandum.
2. Dixit Dominus (7. toni).
3. Confitebor tibi Domine (4. toni).
4. Beatus vir, qui timet (1. toni).
5. Laudate pueri Dominum (2. toni).

Das Werk ist also laut Index ein Wiederabdruck von 1596, jedoch mit italienischem Titel.

6. In exitu Israel de Aegipto (8. toni).
7. Lætatus sum in his (6. toni).
8. Nisi Dominus (5. toni).
9. Lauda Hierusalem (3. toni).
10. Laudate dominum omnes gentes (6. toni).
11. Credidi propterquod locutus sum (2. toni).
12. In convertendo (8. toni).
13. Domine probasti me (1. toni).
14. Beati omnes, qui timent (3. toni).
15. De profundis clamaui (4. toni).
16. Memento Domine Dauid (8. toni).
17. Confitebor tibi Domine in toto corde (2. toni).
18. Magnificat (7. toni).
19. Magnificat (8. toni).
20. Salve Regina.
21. Alma Redemptoris.
22. Ave regina cœlorum.
23. Regina cœli lætare.

(24) Falsi bordoni (für alle Töne).

Das 6. Stimmheft (Basso princ.) hat keine Vorrede, sondern beginnt auf der Wendseite der musik. Text. Es enthält 37, vielfach verdruckt paginierte Seiten.

Das letzte Blatt ist in allen 6 Stb. nicht paginiert und enthält auf der ersten Seite: „Index eorum omnium, quæ in hoc libello continentur" nach der Reihenfolge im Buche.

Auf der Wendseite: „Opere stampate del Molto Reuerendo Signor Orfeo Vecchio."

1. Motetti Commune Sanctorum à 4. con Partit.
2. Motetti primo, secondo, terzo, quarto, è quinto libro à 5. con partit.
3. Scielta de Madrigali fatti in Motteti à 5. con partit.
4. Motetti primo, secondo libro à 6 & il terzo con la partit.
5. Sette Salmi à 6 con basso continuo, libro 4.
6. Messe à 4. con il Basso lib. I.
7. Messe à 5. lib. primo.
8. Messe secondo, e 3. libro à 5. con basso per suonare.
9. Messa, Motetti, Salmi, Magnif. Falsi bord. à 8.
10. Vesperi à 5. con basso.
11. . . . Idem à Versetti à 5. con basso.
12. Magnif. intieri, & à versetti à 5. con basso.
13. Falsi bordoni à 4. 5. è 8. con Magnificat. à 4. 5. & Te deum cum basso.
14. Himni Romani con la Compieta, Antifone, Letanie a 4. con basso.
15. . . . Idem all' Ambrosiana con basso.
16. La Donna vestita di Sole Madrigali Spirituali à 5.

Le sudette Opere, che non hanno basso, ouer partitura, si anderanno facendo alla giornata, acciò che ogni virtuoso se ne possi seruire.

In oltre le sudette Opere stampate, ne lasciò molte scritte à penna de quali Opere, parte ne sono appresso di mè Filippo Lomazzo, che le farò stampare, & in particolare, vn' Opera à trè chori degna d' esser stampata (come spero di fare,) acciochè le fatiche di tanto Eccellente Autore siano riconosciute.

Die Folgerungen aus diesen bibliographischen Notizen des Herrn Jos. Mantuani sind wertvoll und ergänzen das obige und das bibliographische Material Eitners in mehrfacher Weise. Filippo Lomazzo ist Nachfolger der berühmten Buchdruckerfamilie Tini in Mailand, welche nach Dr. E. Vogels Angaben in der Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens S. 531 zuerst mit der Firma: Tini Francesco et Simone, dann: Tini Francesco et gli heredi di Simon, dann: Tini herede di Francesco et Simon zeichnete, dann: Tini Michele, weiter Tini Pietro und Tini Simone; im Verlauf: Tini herede di Simon et Besozzi Francesco, schließlich: Tini herede de Simon et Lomazzo Fil., und endlich um 1614 nur Filippo Lomazzo.

Mit diesen Druckern und Verlegern hatte also Orpheo Vecchi stets in Geschäftsverbindung gestanden und sie besaßen auch seinen handschriftlichen musikalischen Nachlaß, dessen Publikation Lomazzo leider nicht durchführte, sei es durch den Tod verhindert, sei es durch eine andere Geschmacksrichtung im Kirchenstil abgehalten.

Der Anhang zu dem Nachdruck von 1614 zählt erfreulicherweise sämtliche gedruckte Publikationen von Orpheo Vecchi auf. Auf diesem Wege erst erfahren wir, wie fruchtbar der Mailänder Meister an der Scalakirche gewesen ist, nämlich: a) ein Buch vierstimmiger Motetten aus dem Commune Sanctorum (vielleicht Edition 1603a); b) 5 Bücher fünfstimmiger Motetten, von denen die obige Bibliographie nur das erste Buch (1599) und das zweite (1598b) nachzuweisen vermag; c) die aus Madrigalen umgearbeiteten Motetten (s. 1604); d) von den drei Büchern sechsstimmiger Motetten ist unter 1598c nur das dritte nachzuweisen (vgl. jedoch 1603b); e) die 7 Bußpsalmen (vgl. unter 1601); f) von den vierstimmigen Messen ist heute keine mehr nachzuweisen; g) von den fünfstimmigen siehe das dritte Buch unter 1602 und das zweite unter 1598a; h) die achtstimmigen Gesänge (s. 1590). Was im Register Lomazzos von 10—16 aufgeführt ist, dürfte mit den Editionen von 1603c und 1600 identisch sein.

Für einen Mailänder oder Oberitaliener wäre es eine patriotische Tat, den kräftigen Spuren dieser bibliographischen Notizen nachzugehen und ein alphabetisches Register sämtlicher Kirchenkompositionen von Orpheo Vecchi zusammenzustellen. Um schneller und sicherer zu arbeiten, sei diesem Zukunftsbibliographen der Rat gegeben, ein thematisches Schema auszuarbeiten.

In gedruckten Sammelwerken ist Orpheo Vecchi gegenüber seinem Namensvetter Orazio nur wenig vertreten. Eitner zählt in der Bibliographie der Sammelwerke, sowie in einem Nachtrag im Quellenlexion nachfolgende Texte auf: En dilectus meus loquitur, 5 voc. 1611. Schadaeus III. Nr. 105. Gloria in excelsis Deo, 6 voc. 1611. Schadaeus I. Nr. 13. — 3 voc. c. B. 1627. Donfried III. Nr. 34.

Hodie lucerna ante solem, 6 voc. 1611. Schadaeus III. Nr. 18. In convertendo dominus, Dialogo 8 voc. 1588b. Barre p. 29. La sua bassa fortuna. 5 voc. 1598b. Vincenti p. 11.

Non son risa vicenda, 5 voc. 1604c. Giardino p. 17. Quem quæris Magdalena, 6 voc. 1611. Schadaeus II. Nr. 5. 1621. Bodenschatz II. Nr. 98.

Son le ris avicenda, 5 voc. 1604c. Giardino, p. 16. Siehe auch Nachtrag im Sammelwerk S. 946, 1610, von Berti, Missa brevis 6 voc., Missa Domine multiplicati sunt, 6 voc. Motett O dulcedo melliflua 6 voc. und Cantantibus organis 6 voc. In convertendo Dominus und Puer natus est, Assumpta est Maria und Magnificat II. Ton, alles zu 6 Stimmen. Dieses Sammelwerk ist in Königsberg und Hofbibliothek Wien vorhanden.

Im Quellenlexikon erwähnt Eitner noch ein Pater noster 5 voc., aus Gabussis und Pellegrinis Sammelwerk von 1619, eine vierstimmige Messe in Lucinos Concerti von 1617, ein Magnificat, 5 voc. in Bald. Vialardis Missæ v. 1624 und 3 Instrumentalsätze in Gastoldis 1. Buch della Musica a 2 voci, Mailand 1598.

In Dr. Emil Vogels Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens ist Orpheo Vecchi nur in dem



Sammelwerk von Angelo Grillo, „Pietosi Affetti“, Venetia, Giac. Vinzenti 1598, mit dem Gesange La sua bara portava, 5stimmig, vertreten und wird dort Monsignore genannt.

Von der Sammlung 1604, in welcher Orpheo Vecchi 5stimmige Madrigale mit italienischen Texten in lateinische Motetten verwandelte, und selbst den Text „Audite disciplinam et estote sapientes“ 5stimmig komponierte, war oben unter 1604 eingehend die Rede.

In Manuskripten führt R. Eitner im Quellenlexikon an: Aus der Kgl. Bibliothek zu Berlin die sechsstimmige Motette Maria Magdalena et altera Maria; aus der Stadtbibliothek in Danzig das Kyrie und Gloria seiner sechsstimmigen Missa brevis und inkomplette drei Motetten zu sechs Stimmen (nur C., A., T. vorhanden); a) Quem quæris Magdalena, b) Surrexit pastor, c) Consolamini popule meus; aus der Wiener Hofbibliothek die sechsstimmigen Motetten: a) Aspice Domine de sede, b) Hodie illuxit, c) Sit porta Christi, d) Alleluja! jam non moritur (siehe auch Dr. Jos. Mantuanis Katalog der Musikmanuskripte in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, 1897).

Die Bibliothek Proske besitzt in einem Manuskript-Kodex von 1610 das sechsstimmige Consolamini popule meus zweimal, im Kodex 945 und 998, und das sechsstimmige Vidistis pastores dreimal im Kodex 945, 998 und 1012 (darnach ist die Angabe Eitners l. c. zu berichtigen).

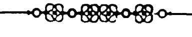
In der Stadtbibliothek zu Breslau (s. Dr. E. Bohns Katalog von 1890) steht Repleatur os meum.

Die reichste Ausbeute für die Kirchenkompositionen von Orpheo Vecchi dürfte wohl nach den kurzen Andeutungen Eitners im Quellenlexikon das Domarchiv in Mailand bieten. Es sei hiemit ein bibliographisch geschulter Priester oder Laie der lombardischen Hauptstadt gebeten, einen eingehenden Katalog der dort aufbewahrten geschriebenen und gedruckten Kirchenwerke von Orpheo Vecchi der Öffentlichkeit zu übergeben oder dem Unterzeichneten zu Verfügung zu stellen, damit wenigstens ein alphabetisches Verzeichnis sämtlicher Kirchenwerke dieses verdienten Mailänder Meisters angefertigt und möglicherweise auch die Partituren trotz der Defekte in einzelnen Bibliotheken hergestellt werden können.

Der Unterzeichnete ist gesonnen, eine reiche Sammlung der vier- und fünfstimmigen, textlosen Falsibordoni des Orpheo Vecchi als Musikbeilage der Monatschrift „Musica sacra“ oder des „Cäcilienvereins-Organs“ im Jahre 1907 zu veröffentlichen und eine Anleitung zur Unterlegung der Psalmtexte beizufügen; denn für die künstlerische Gestaltung einer liturgischen Vesper ist nichts geeigneter und empfehlenswerter als die schöne Deklamation der Psalmverse unter Benützung der von den Meistern am Schlusse des 16. Jahrhunderts geschaffenen Falsibordoni. Die Ursache des Verfalles dieser Kompositionsgattung liegt ganz allein in der Nachlässigkeit, dem *Ungeschmack* und Schlendrian der ausführenden Sänger, welche ohne leitendes Prinzip, ohne Direktion und genaue Textunterlage den so einfachen und dennoch kunstvollen Psalmengesang in ärgerlicher, chaotischer, ja empörender Weise zum Vortrage brachten.

Orpheo Vecchi gehört nicht zu den bedeutendsten und produktivsten Kirchenmusikern am Ende des 16. Jahrhunderts; aber sein fast ausschließlich der kirchlichen Praxis gewidmetes Wirken steht nach den bis heute hergestellten Partituren künstlerisch höher und praktisch heute noch verwendbarer als die Unmenge zopfiger, ja lächerlicher Produktionen seines Zeit- und Namensgenossen Oratio Vecchi.

Regensburg. **F. X. Haberl.**



Der tractatus musicæ scientiæ des Gobelinus Person (1358—1421).

In der zweiten öffentlichen Versammlung des internationalen Choralkongresses zu Straßburg hielt (am 18. August 1905) A. Gastoué (Paris) einen Vortrag über das Thema: Sur l'intérêt de l'étude des traités du moyen-âge et de deux traités perdus;[1]) er stellte gleich zu Anfang den Satz auf: Les grégorianistes n'étudient pas assez les anciens auteurs qui ont traité de musique ecclésiastique. Und auf dem zweiten Kongreß der internationalen Musikgesellschaft (zu Basel) wurde in der am 27. September 1906 abgehaltenen Generalversammlung u. a. folgende von G. Adler, P. Wagner und J. Wolf unterzeichnete Resolution zur Aufnahme in den Kongreßbericht durch Abstimmung angenommen:[2]) „Die Internationale Musikgesellschaft erklärt es als ein dringendes Bedürfnis der Musikwissenschaft, die Quellenschriften der mittelalterlichen Musik in einer neuen, allen modernen Anforderungen entsprechenden Art zu publizieren."[3]) Nachdem so die Aufmerksamkeit weiterer Kreise in der letzten Zeit wieder auf die mittelalterlichen Musiktheoretiker gelenkt ist, darf die vorliegende Veröffentlichung eines Musiktraktates des westfälischen Geschichtschreibers Gobelinus Person (1358—1421) vielleicht hoffen, unter den Freunden des Jahrbuches den einen oder anderen Leser zu finden, der sie ohne allzu großen Ärger mit in den Kauf nimmt.

Die Literatur über Gobelinus Person findet sich verzeichnet bei Potthast, Bibliotheca hist. med. ævi, 2. Aufl., Bd. 1 (Berlin, 1896), S. 532 f. Ausführlicher noch in dem soeben (Paris, August 1906) ausgegebenen siebenten Faszikel der zweiten Auflage der Bio-Bibliographie von Chevaliers „Répertoire des sources historiques" (Spalte 3584 f.). Dazu vergleiche man das von Bömer veröffentlichte „historisch-geographische Register zu Band 1—50" der „Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde", die der „Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens" ediert (Bömer, Register etc., 7. Lieferung. Münster i/W. 1906, S. 126 f.). Sodann aus den späteren Bänden der genannten Zeitschrift folgende von Chevalier teils nicht, teils ungenau zitierten Bemerkungen und Aufsätze: Bd. 52 (1894), II. Abt., S. 77; Bd. 53 (1895), II. Abt., S. 151; Bd. 56 (1898), I. Abt., S. 65—74; Bd. 57 (1899), II. Abt., S. 3—34. Ferner F. W. Kampschulte, die Universität Erfurt; Erster Teil: Der Humanismus (Trier, 1858), S. 12; J. B. Greve, Geschichte der Benediktinerabtei Abdinghof (Paderborn, 1894) S. 92 ff.; W. Richter, Geschichte der Stadt Paderborn (Bd. I, Paderborn, 1899, S. 22, 37, 43, 95; und Bd. II, Paderborn, 1903, S. 203); N. Paulus, „Bonifazius IX. und der Ablaß von Schuld und Strafe" in: „Zeitschrift für katholische Theologie", Jahrgang 25 (1901), S. 338—343; Realenzykl. f. prot. Theol. und Kirche, Bd. 6 (1899), S. 740; Akten des 5. internationalen Kongresses kath. Gelehrter vom 24.—28. September 1900 (München, 1901), S. 270 f.; M. Jansen, Papst Bonifazius IX. und seine Beziehungen zur deutschen Kirche (Freiburg i. B., 1904), wiederholt; Eickhoff, „Ein Bielefelder Musikschriftsteller vor 500 Jahren" in: Ravensberger Blätter für Geschichts-, Volks- und Heimatskunde, Jahrg. 4, Nr. 7/8 (Juli, August 1904), S. 52 f.

Die besten Aufschlüsse über Gobelinus Person gibt das von Chevalier gleichfalls übersehene Werk von Dr. Max Jansen, Cosmidromius Gobelini Person (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen, Münster i. W.,

[1]) Bericht des internationalen Kongresses für gregorianischen Choralgesang (Straßburg, Le Roux, 1905) S. LVI und 80—87.

[2]) Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. VIII, Heft 1 (Oktober 1906), S. 3.

[3]) Schon im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1895 finden sich im Artikel Haberls über Ugolino von Orvieto ähnliche Gedanken; a. a. O. S. 41.

1900). Die von Jansen hier gebotene Lebensgeschichte Gobelins enthält nicht nur „manches Neue" (P. Bahlmann in den Jahresberichten der Geschichtswissenschaft, Jahrg. 23, 1900, II, 208); durch Jansen ist „jetzt endlich eine solide Grundlage für den bisher recht stiefmütterlich behandelten Lebenslauf des vielseitigen westfälischen Historikers . . . geschaffen worden" (G. Schuster ebenda, II, 454). Auch wer die jüngst erschienenen kleinen Zusammenstellungen von Lebensdaten Persons in Herders Konversations-Lexikon, Bd. 3 (1904) Sp. 1466, und im Kirchlichen Handlexikon von Buchberger (Lief. 18, 1906, Sp. 1724) verwenden will, wird Jansen mit Nutzen zu Rate ziehen.

Später hat sich Jansen nochmals mit der Frage nach dem Todesjahr des Gobelinus Person beschäftigt. In dem Historischen Jahrbuch der Görresgesellschaft, Bd. 23 (Jahrg. 1902), S. 76—80, stellt er mit „ziemlicher Sicherheit" **1421** als Todesjahr fest. Danach starb Person am 17. November 1421.

In dem gleichen Jahrbuche bespricht (Bd. 25, Jahrg. 1904, S. 190—192) Kl. Löffler Persons Vita Meinulphi und ihr Verhältnis zum Cosmidromius.

Namentlich für die Beurteilung des Charakters Persons erscheint mir die Rezension als wichtig, die in der Römischen Quartalschrift Jahrg. 15 (1901), S. 336—339, über Jansens Ausgabe des Cosmidromius veröffentlicht wurde; ich glaube nicht, daß es nötig war, in einer anderen Zeitschrift auf die „freundliche Milde" Jansens in der Beurteilung der hier in Betracht kommenden Verhältnisse eigens mit gestrecktem Finger hinzuweisen (vgl. Historische Zeitschrift, Bd. 89, 1902, S. 507).

Eine knappe Zusammenfassung der durch Jansen in seiner Neuausgabe des Cosmidromius fixierten Lebensumstände unseres westfälischen Geschichtschreibers gibt N. Paulus in der Zeitschrift für katholische Theologie, Jahrg. 25 (1901), S. 305 f., mit folgenden Sätzen:

„Gobelinus (vulgäre Form für Godefridus) Person wurde im Jahre 1358 in der Diözese, wahrscheinlich in der Stadt Paderborn selbst geboren. Wo und wie er erzogen wurde, ist nicht bekannt. Erst nachdem er sich bereits zum Manne entwickelt hatte, begegnen wir ihm wieder und zwar im Jahre 1384 zu Luceria in Campanien, wohin er sich mit der Kurie begeben hatte. Gobelinus war, wie sein berühmterer Landsmann Dietrich von Nieheim, über die Alpen gezogen, um am römischen Hofe sein Glück zu machen. Während Dietrich der Kanzlei angehörte, trat er in die apostolische Kammer ein. Bis zum Jahre 1386 blieb er in der Nähe des Papstes Urban VI. und teilte mit ihm oft eine sehr mißliche und gefahrvolle Lage. Nachdem er am Karsamstag 1386 in Genua zum Priester geweiht worden war, verließ er für immer die Kurie, um in die Heimat zurückzukehren. In Paderborn erscheint er bereits im Jahre 1387. Zunächst erhielt er eine Pfründe am Dome; dann wurde er Pfarrer an der Pankratiuskirche. Wegen Streitigkeiten mit dem Magistrat verzichtete er 1405 auf diese Stelle, um Pfarrer an der Andreaskirche in Warburg zu werden. Hier ließ er sich jedoch durch einen Vikar vertreten, während er selbst dem Bischof Wilhelm von Paderborn als Offizial zur Seite stand. Neue Konflikte mit der Stadt Paderborn bewogen ihn, 1411 nach Bielefeld überzusiedeln, wo er zuerst Kanonikus, dann Dekan an der Marienkirche wurde. Im Jahre 1418 zog er sich in das Kloster Böddeken zurück, bei dessen Reformation er früher eifrig mitgewirkt hatte. Er starb dort am 17. November 1425."

Daß als Todesjahr wohl 1421 anzusetzen ist, ist oben bereits erwähnt worden.

Die Hamburger Stadtbibliothek bewahrt die Handschrift eines Musiktraktates auf, der den Gobelinus Person zum Verfasser hat. Die Signatur ist „Realkat. N D VI. Nr. 4582"; Format 4°; teils Pergament, teils Papier. 29 Blätter; davon $2^1/_2$ unbeschrieben; von letzteren $1^1/_2$ mit leeren Notenlinien versehen. Schrift des 15. Jahrhunderts. Ohne Überschrift. Den Titel des Werkes gibt das Explicit (s. unten S. 179) an als „tractatus musice scientie". Das erste (Vorsatz-) Blatt trägt auf der Innenseite das „Ex libris bibliothecæ D. Zach. Conr. ab Uffenbach"; die Hs. gehörte also dem Frankfurter Patrizier Konrad

von Uffenbach (1683—1734). Blatt 2r trägt eine Aufschrift, die wohl auch von Uffenbach selbst herrührt. Darin wird der Traktat bezeichnet als „scriptus carminice cum explicatione prosaica“. Aus dem „carminice“ ist durch einen wunderlichen Druckfehler im gedruckten Katalog der Uffenbachschen Bibliothek aus dem Jahre 1720 „germanice“ geworden.

In der Münchener Staatsbibliothek liegt nämlich ein Exemplar des Kataloges der Uffenbachschen Bibliothek („Bibliotheca Uffenbachiana ... Halæ Hermundurorum, Impensis Novi Bibliopolii MDCCXX) auf. In der „Pars Quarta“ ... heißt es auf Spalte 124: „Vol. CXVIII 4to. Constans et membranaceis et chartaceis foliis. Continetur hoc Codice; Gobelini Decani oppidi Bilveldi (laut Notiz in den „Errata“ am Schluß des Kataloges ist dafür Bilveldiæ zu lesen) Paderbornensis Diœceseos Tractatus musicæ scientie collectus 1417. Scriptus germanice cum explicatione prosaica.“ Ich verdanke diese Notiz der Freundlichkeit des Herrn cand. phil. Hermann Meyer zu München. Aus dem Nachlasse Uffenbachs kam die Hs. nach Hamburg in die „*bibliotheca Wolfiana*“, wie das Exlibris auf der Innenseite des Einbanddeckels bezeugt. Von da ist sie an die Stadtbibliothek gelangt.

Bekanntlich war der jüngst (am 18. Februar 1905) im Krankenhause Hephata bei Treysa (Hessen) verstorbene angesehene Musikgelehrte Arrey von Dommer, dessen „Handbuch der Musikgeschichte“ seit einiger Zeit bereits im Buchhandel vergriffen ist, von 1873—1889 erster Sekretär an der Hamburger Stadtbibliothek. Er wurde auf diese Hs. aufmerksam, machte sich daran, sie abzuschreiben, und beabsichtigte wohl, sie herauszugeben, hat aber auf die Herausgabe später verzichtet. Er kam mit der Abschrift bis kurz vor den letzten Abschnitt („Excusatio irregularitatis cantuum“) der eigentlichen Theorie; er brach ab mit der Zeile „Cui favet propria quintam vix tangere norma“ (unten S. 195).

Im Jahre 1889 stieß Professor P. Eickhoff in Wandsbeck bei der Nachforschung nach älteren Musikwerken, die er für seine musikrhythmischen Studien anstellte, auf den Kodex. Auch er schrieb ihn fast ganz ab (bis „oratio admittitur, quæ simpliciter esset nugatoria apud grammaticos“); (unten Seite 195) und machte in einer Bielefelder Zeitung um 1889 oder 1890 durch eine kurze Notiz auf die Hs. aufmerksam.

Jansen erwähnt in der Neuausgabe des Cosmidromius (1900) diese musikalische Abhandlung Gobelins, nennt sie aber — ich weiß nicht, auf welchen Grund hin — Tractatus musicalis sciencie.

Eickhoff sorgte dafür, daß in Eitners Quellenlexikon (Bd. 4, Leipzig, 1901), S. 289 eine kleine Notiz über Gobelinus aufgenommen wurde; leider hat Eitner die betr. Notiz nicht ganz entziffert und zum Teil verdreht. Später hat Eickhoff nochmals sich seines Landsmannes Gobelinus Person angenommen in dem oben bereits genannten Aufsatze der „Ravensberger Blätter“ (1904). Aus diesem Artikel wie auch aus einer brieflichen Mitteilung Eickhoffs (vom 9. Dezember 1906) sind die obigen Angaben über die Schicksale der Handschrift zum Teil zusammengestellt.

Dem Unterzeichneten hat die Verwaltung der Hamburger Stadtbibliothek unseren Kodex in liebenswürdigster Weise durch längere Zeit zur Verfügung gestellt. Ich spreche ihr gerne öffentlich dafür den aufrichtigen Dank aus. Gleichen Dank schulde und zolle ich Herrn Prof. Eickhoff für die freundliche Bereitwilligkeit, mit der er mich unterstützte und mir gestattete, seine Lesarten zu verwenden.

Der untenstehende Abdruck der Musiktheorie Gobelins beruht auf einer selbständigen Kopie. Nachträglich habe ich sowohl die Eickhoffsche wie die Dommersche Abschrift — letztere schenkte v. Dommer schon vor Jahren dem Professor Eickhoff — mit Nutzen verglichen und an einigen Stellen meine Lesung daraus korrigiert. Für diese Veröffentlichung der Musiktheorie glaubte ich, auf die Beigabe der guidonischen Hand, des liber tonarius u. s. f. verzichten zu dürfen. Desgleichen habe ich ohne besonderen Vermerk dyatesseron, hystoria u. ähnl. in die heute übliche Orthographie umgeschrieben und an einigen Stellen die großen und kleinen Notenbuchstaben stillschweigend korrigiert, wo ein Irrtum oder eine Inkonsequenz vorzuliegen schien. Auch die Interpunk-



tion habe ich beigefügt. Für die angedeuteten „Eingriffe" in den Text der Hs., auch für die Fälle, wo z. B. einige Worte durch Versehen ausgeblieben waren und auf dem Rande der Hs. nachträglich angemerkt wurden, müßte man in einer philologischen, strengkritischen Ausgabe die Legitimation bieten und auch die kleinste Abweichung von der Hs. genauestens angeben. Ich glaubte hier darauf verzichten zu können und zu sollen. Wenn einmal ein großes, kritisches „Corpus scriptorum musicorum medii ævi", das alle Beteiligten sehnlichst herbeiwünschen, vorbereitet wird, mag auch der Traktat unseres westfälischen Landsmannes darin seinen Platz finden. Einstweilen wollte ich, auch über den engen Kreis der nächsten Fachgenossen hinaus, durch diese kleine Arbeit auf unseren Gobelinus Person als Musiktheoretiker pro modulo meo hinweisen.

Für die Beurteilung der Persönlichkeit und des Lebens Persons bietet dieser Traktat freilich nicht gerade viel; immerhin aber meines Erachtens etwas mehr, als man nach Jansens Cosmidromius S. XXXVII vermuten möchte. Auch die Musiktheorie wird kaum wesentlich neue Kenntnisse aus Gobelinus schöpfen. Aber manche Probleme sowohl textkritischen als auch namentlich literärkritischen Charakters, die unsere mittelalterlichen Musiktheoretiker so überreichlich darbieten, können durch Gobelinus eine neue, stellenweise überraschende Beleuchtung erfahren. Man sehe z. B. das Verhältnis Gobelins einerseits zum Joannes Cottonius, anderseits zum Karthäuser. Einige Parallelen, wie sie mir bei flüchtiger Durchsicht der Bände Gerberts und Coussemakers auffielen, habe ich unten angemerkt. Daß ich dabei die Theoretiker in der Weise zitierte, wie sie seit Gerbert und Coussemaker meistens genannt werden, ohne z. B. auf die Fragen bezügl. der Autorschaft der unter dem Namen des Joannes de Muris laufenden Traktate einzugehen, war nicht gut zu vermeiden.

Schließlich seien die paar Kürzungen notiert: C = Codex; C. S. = Coussemaker, Scriptor. de musica medii ævi; G. S. = Gerbert, Scriptores de musica. Nunmehr mag der Traktat selbst folgen.

Quamvis[1]) inter artes liberales musica sit digne numerata, ipsa tamen quorundam cotidiano vilescit sic abusu, quod nonnulli ipsius regulis inexperti, dum, usui soli[2]) innitentes, aliorum cantuum melodias usurpantes novos pro divinis officiis cantus quadam animi levitate præsumunt fabricare, et dum ex similibus argumentari se licenter arbitrantur, similitudinis fundamenta nescientes transgressis artis limitibus cantus irregulares edunt et deformes. Qui quidem cantus eadem, qua facti sunt, levitate ab aliis in ecclesiis nonnunquam decantantur; de quibus quidam hujus scientiæ præclarus informator versificando sic ait:

Insipide[3]) psallunt, qui non ex arte, sed usu;[4])
Usus abusio fit, et abusio venit ab usu;
Corrigit ars usum, non usus corrigit artem.
Officiare chorum si quis præsumit[5]), et audet
Historias[6]) formare novas veteresque docere,
Officit officians, nisi noverit officiare.
Præter et officium facit hinc, neque proficit, immo
Deficit; et, quia se male præficit, inficit ipsum
Diffuse, quod confuse sapit insipideque.
Scire quidem proprie per causas scire; per usum
Pica scit, ex usu scit capra domum remeare.
Scire, quod est commune feris, nescire sciatis.
Decipitur, qui sic loquitur bene scire per usum.

Ut igitur musicalium regularum notitia sectantes usum et artem ignorantes valeat efficere cautiores irregularitasque et deformitas cantuum facilius possit deprehendi et deprehensa justius recusari, compendium quoddam de hujus scientiæ principiis duxi conscribendum; non quidem, quod ego peritiam musicæ artis habeam, sed quod ea, quæ sparsim in diversis libris contineri perspexi, breviori, qua possum, summa concludam.

Capitulum primum: De diffinitione musicæ et speciebus ejus.

Musica a quibusdam sic describitur: „Musica est ars vocum distantias symphoniasque proportionabiliter dijudicans."

[1]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 2 (G. S. II, 232 f.)

[2]) C: solo. Oder ist „usu solo" zu lesen und bei dem usui der Hs. ein Schreibfehler zu vermuten?

[3]) C: insipe.

[4]) Man wolle sich daran erinnern, daß das Wort „usus" für den Choralsänger eine besondere Bedeutung hatte; vgl. z. Bsp. Wagner, Einführung in die greg. Mel. 2. Aufl., Zweiter Teil: Neumenkunde (Freiburg i. Schw. 1905), S. 68, 165.

[5]) C: præsumet.

[6]) Über den Unterschied zwischen officium und historiæ s. z. Bsp. Kornmüller im Kirchenm. Jahrb. 1888,

Et dicitur musica a „moys“ græce, quod est „aqua“ latine, et „ycos“ græce, quod est „scientia“ latine,[1]) quoniam circa aquas a græcis inventa perhibetur.

Musica ab Isidoro[2]) tertio etymologiarum in tres partes distinguitur; videlicet quædam est musica harmonica, alia dicitur musica organica, et tertia dicitur musica rhythmica.

Musica harmonica consistit in vocibus humanis; et illa ab exordio creationis humanæ habuisse videtur initium.

Musica organica est, quæ fit per flatus, prout fit in fistulis; et hujus inventor Moyse teste Jubal[3]), filius Lamech, septimi ab Adam, fuisse dicitur.[4])

Musica rhythmica est, quæ fit per tactus nervorum et cordarum, quæ exercetur in citharis et silibus; qua Amphion, qui apud Thebas Græciæ regnabat, post tempora Jubal[3]) prædicti quasi annis tribus millibus quadringentis primus claruisse refertur.

Post quem quasi annis sexcentis Pythagoras philosophus, qui temporibus Cyri regis Persarum claruit, certas regulas musicæ scientiæ primus tradidisse creditur; quare Græci dicunt ipsum fuisse musicæ scientiæ inventorem.

Boethius vero senator Romanus et exconsul musicam transtulit de Græco in Latinum.

Capitulum secundum: De nominibus graduum scalæ musicalis.

Sciendum est igitur, quod certa nomina designantia gradus ascensuum et descensuum cantuum a musicis sint prioribus instituta; quorum ordinationes graduum secundum, sub et supra formam seu aggregatum ex iisdem a nonnullis „scala musicalis“ et ab aliis „scala tonaria“ nominatur. Pro quorum quidem nominum compositione septem primæ litteræ alphabeti cum his sex vocibus: ut re mi fa sol la, quæ litteræ „claves“ nominantur, a Latinis sunt receptæ.

Advertendum est autem, quod vetustissimi musici tantum quindecim, secundum alios quatuordecim gradus in scala musicali posuerunt; unde ab A re inceperunt et in aa la mi re terminaverunt. Sed posteriores musici, considerantes, quod secundum tonos quinque sub suo finali requiritur diapente, apposuerunt unum gradum in principio, cui attribuebant g litteram, quæ in processu graduum prædictorum immediate sub A etiam ponitur, sed sub figura græca, quæ talis est: Γ, ad insinuandum, quod musica a Græcis ad eos foret derivata; et addiderunt ei hanc vocem: ut, quæ etiam in processu prædictorum sub re ponitur; et sic nomen illius est: gamma ut, quod ita debet scribi: Γ ut. Insuper adiecerunt tres, secundum alios: quatuor extremos gradus. Et sic sunt numero decem et novem gradus scalæ musicalis. Etiam addiderunt b molle, quod prius non habebant, — unde, ubi nunc dicimus b fa ♮ mi, ipsi antiqui dicebant ♮ mi —; sed gradum eundem cum b quadrato sibi reliquerunt; et nihilominus voces in b fa et ♮ mi sibi dissonæ remanserunt, et propter hoc sibi invicem commutari non possunt.

Bis septem veteres contenti clavibus olim
Contentos propria voluere tonos quoque norma.
At claustris adeo strictis tantum retinere
Nolentes juris plus apposuere moderni.
Gamma ut ergo nova scalæ fuit addita corda;
Quatuor et celsas adjecit gratia cordas.
Cum b fa dicas, per se ♮ mi quoque, per se
Divisumque vides, quasi tollatur sibi nomen,
Cum bis dicatur b b. Sed fac b rotundum
Primo, quod molle per multos et vocitatur;
Da b quadratum reliquo, sed idem quoque durum
Dicitur. Est vocis primum gravis, istud acutæ;
Artificis cantus primum dic esse, secundum
Naturale canit; sic est discrimen in illis.
Vox et scriptura perhibent ergo sua jura,
Fiat ut ipsorum collatio nulla sonorum.
Sed commune pari nequit istud in hoc variari,
Dum non est equidem simul et semel his locus idem.

De litteris graduum.

De litteris supradictis est notandum, quod, constante primo gradu sub græco g et voce ut, sicut dictum est, pro ceteris gradibus incipiendo ab A re singulæ litteræ juxta ordinem suum tripartita distributione singulis gradibus sunt attributæ. Unde A attribuitur A re, B B mi et sic de aliis. Secunda distributio incipit in a la mi re in linea. Et tertia distributio incipit in aa la mi re in spatio et deficit in tribus ultimis litteris.

Est autem triplex harum litterarum

S. 19, Anm. 1. Besonders Bäumer, Gesch. des Breviers (Freiburg i. B. 1895, S. 358); Wagner, Einführung in die greg. Mel. 2. Aufl. Erster Teil; Ursprung und Entw. der liturg. Gesangsformen (Freiburg i. Schw. 1901), S. 134, 311.

[1]) Dieselbe Ableitung findet sich, neben anderen, auch erwähnt bei Joannes de Muris De numeris G. S. III, 285. Meistens fehlt sonst das ycos-scientia. Das Moys-aqua geht auf die Vulgata, Ex. 2, 10. Geht ycos auf εἰκών, εἰκός, ἦχος, ἠχώ?

[2]) Die Stelle steht bei G. S. I, 21.

[3]) C: Tubal.

[4]) Gen. 4, 21.



juxta hanc triplicem distributionem differentia.

Primæ septem litteræ scribuntur capitalium litterarum sub figuris.[1]) Sequentes septem litteræ scribuntur sub figuris minutis. Et quatuor demum sequentes scribuntur sub figuris minutis, sed duplicatis. Quamvis a nonnullis tres ultimæ litteræ secundæ distributionis proferuntur et scribuntur sub figuris duplicatis propter differentias graduum inferiorum. Alii determinant illas differentias per lineam et spatium, quod magis a peritis musicis approbatur.

Alia differentia harum litterarum est, quod littera, quæ prius est in linea, cum in sequente distributione repetitur, est in spatio, et hoc in ascendendo; et littera, quæ prius est in spatio, consequenter est in linea; et sic suo modo fit etiam descendendo.

Est alphabetum triplex, quod scire labores:
A capitale caput primi, a planumque secundi,
aa duplicatum tertii principium perhibetur.
G capitale tibi finem vult ponere primi,
g que sequens erit planum; post a duplicatum,
Gamma ut in numero non ponit eamque vetustas
Haud habuit, quamvis ponatur prima modernis.
Primæ sunt claves alphabeti capitales,
Atque sequentes erunt planæ, tertiæ duplicatæ.
b tibi sit duplex: b planum molle rotundum,
Seu b quadratum; denunciat idem b fa ♮ mi.
Linea cum spatio claves discriminat omnes:
Linea dat gamma ut, spatium determinat A re,
Linea fert B mi, C fa ut spatio volo poni;
Sic ad dd la sol tendas, quam linea monstrat.

Tertia[2]) differentia litterarum est, qua primæ quatuor dicuntur graves propter soni gravitatem. Sequentes quatuor dicuntur finales, quia in illis omnis cantus terminatur. Deinde quatuor sequentes dicuntur acutæ propter sonum acutum, quem reddunt. Demum aliæ quatuor sequentes dicuntur superacutæ, quia acutas acumine soni superant. Et tres ultimæ, propter soni gracilitatem, qua superacutas excellunt, vocantur excellentes.

Versus
Gamma graves, D finales, a præbet acutas,
e super; excellunt, quas inchoat a duplicata.[3])

De vocibus graduum.

Dicto de litteris dicendum est de vocibus.

Sex[1]) vocibus latini musici utuntur, videlicet: ut, re, mi, fa, sol, la. Quæ dicuntur receptæ ex illo hymno: „Ut queant laxis," cujus primæ sex distinctiones seu metra prima sex primis syllabis suis continent has voces. Ut patet in his dictionibus ut resonare mira famuli solve labiis. Fertur enim, quod, dum Paulus, diaconus ecclesiæ Romanæ, debuit ad benedicendum cereum paschalem illam benedictionem „Exsultet angelica turba cœlorum" et raucitate vocis nimium tenebatur impeditus, reducto ad memoriam, qualiter meritis beati Joannis Baptistæ patri suo Zachariæ muto vox fuit restituta, hunc hymnum in honore beati Joannis composuit et vocis sonoritas ei statim fuerat restituta. Et inde placuit has sex voces recipi pro vocibus musicalibus.

Et sic ex eis et litteris supradictis nomina graduum prædictorum sunt conjuncta. Sed ante illa tempora per ipsas litteras a b c etc. introductiones fiebant in cantum ipsum. Aliæ gentes alia signa ad hoc habebant, prout habent.

Summo pontifici Paulus famulando levita
Vespere paschali, cum cereus ipse sacrari
Debuit, ac voluit solemniter initiare
„Angelica exsultet cœlorum turba," repente
Vocis iter perdit nec solum promere verbum
Prævaluit, stupet, amissa doluitque loquela.
Spes tum una manet, cum de genitore Joannis
Cogitat eximio Christoque Deo, Zacharia,
Qualiter ad sacram famulans obmutuit aram,
Dum puero nomen tribuit scriptura Johannes.
Ergo bonum Paulus super his excogitat hymnum,
Ut, qui nascendo solvit prius ora paterna,
Ipsius meritis sibi redderet organa vocis,
Quo neque surrexit major natis mulierum.
Unde notas tales assumpsimus initiales,
Clausula prima dati declarat ut illius hymni:
Ut resonat mira famuli solvas labiorum
Labem, qui triplici gaudes serto, alme Johannes.
Franci, Teutonici, Hispani his utuntur et Angli,
Sunt aliæ gentes aliter modulando canentes;
Introductive quidam cantant: a, b, c, d.
Nos: ut, re, mi, fa, dicta prius ordine causa.

Præterea sciendum, quod gradus supradicti apud Græcos alia consideratione certis nominibus græcis nominantur. Pro quo no-

[1]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 5 (G. S. II, 235).

[2]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 5 (G. S. II, 235).

[3]) In der Hs. ist (zum Verständnis dieses Verses) hinter super das Wort acutas und hinter excellunt ein eæ über der Zeile vermerkt. In Coussemakers Edition (C. S. II, 446) heißt der Vers beim Karthäuser: Et super excellunt quas inchoat a duplicata. Das ist wohl nach dem oben Mitgeteilten zu korrigieren.

[1]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 1 (G. S. II, 232).

tandum, quod[1]) antiquissimi musici apud Græcos quatuor tetrachordia in monochordo disposuerunt. Primum fuit ab A usque D; et hoc vocabant tetrachordum principalium, eo, quod illæ notæ in principio locatæ essent. Secundum est ab E usque ad a; et hoc vocabant mediarum, quod per eas medias, id est mediatrices, cantus a gravibus ad acutas progrederetur. Tertium a ♮ usque e; quod appellabant disjunctarum, quod per eas a præcedentibus disjunctas, id est differentes, videbant et in figura et in soni accentuatione. Quartum vero fuit a præmissa e usque ad aa duplicatum; et hoc vocabant excellentium. Et hac quadripartita distributione incipiendo ab A re vocabula musicis vocibus imponebant.

Unde apud eos A vocatur proslambanomenos, id est acquisita sive assumpta,[2]) quia primi musici eam non habebant. Sed incipiebant a B, quam ipsi vocant hypate hypaton, id est principalis principalium. C vocant parhypate hypaton, id est juxta principalem principalium. D vocabant lichanos hypaton, id est digitalis principalium. E vocabant hypate meson, id est principalis mediarum. F vocabant parhypate meson, id est juxta principalem mediarum. G lichanos meson, id est digitalis mediarum. a acutam vocabant mese, id est media, scilicet inter A capitalem et aa duplicatam. Nulla enim nota apud illos vetustiores ter repetebatur nisi ista. b quadratum appellabant paramese, id est juxta mediam. c dicitur trite diezeugmenon, id est tertia disjunctarum. d dicitur paranete diezeugmenon, id est juxta ultimam disjunctarum, quia est juxta eam, quæ vocatur nete diezeugmenon, id est ultima disjunctarum. Sequitur f, quæ vocatur trite hyperbolæon, id est tertia excellentium. g dicitur paranete hyperbolæon, juxta ultimam excellentium, quod est juxta aa, quæ vocatur nete hyperbolæon, id est ultima excellentium. Et ibi terminabant veteres scalam musicalem.

De triplici cantu et vocum distinctione. Capitulum tertium.

Cantus in tres species distinguitur, Unus vocatur bduralis, alius naturalis et alius bmollialis. Cantus bduralis semper incipit in g. Et g ter ponitur in scala musicali. Unde tres sunt cantus bdurales: primus incipit in Γ ut, secundus in G sol re ut et tertius in g sol re ut. Cantus naturalis semper incipit in c. Unde duo sunt cantus naturales: primus in C fa ut, secundus in c sol fa ut. Cantus bmollialis semper incipit in f. Unde primus incipit in F fa ut, et secundus in f fa ut.[1])

Et propter tam diversas species cantuum oportuit voces in certis gradibus plus vel minus multiplicare. Unde primus gradus scalæ musicalis, qui est principium primi cantus bduralis, pro prima sua syllaba habet litteram g, videlicet gamma, græcam litteram, cui addita est hæc vox: ut sola, quia alium cantum non recipit; unde nomen ejus est Γ ut. Et sic suo modo nomen secundi gradus est A re, nomen tertii B mi. Quartus vero gradus C litteram habet, cui ex parte primi bduralis datur hæc syllaba: fa, et ex parte primi naturalis, cujus ibidem est initium, additur ei hæc vox: ut; unde nomen ejus est C fa ut. Et sic suo modo quintus dicitur D sol re et sextus dicitur E la mi. Septimus gradus pro sua prima syllaba habet litteram F et ratione primi cantus naturalis hanc vocem: fa, et ex parte primi bmollialis hanc vocem: ut, quod est principium ipsius primi bmollialis; unde nomen ejus est F fa ut. In octavo vero gradu prædictis litteris iterato resumptis G litteram primam syllabarum illius constituit, cui ex parte primi naturalis sol, ex parte primi bmollialis re, et ex parte secundi bduralis, qui habet ibidem initium, ut syllabæ sunt adjunctæ; unde nomen ejus est G sol re ut. Et sic suo modo gradus immediate sequens dicitur a la mi re. Decimus vero gradus duas litteras b habet. Unde sciendum, quod, prout superius dictum est, iste gradus in una voce augmentatus est videlicet fa, cum prius solam habuerit mi; et quia istæ voces sunt sibi dissonæ, quia mi est altius ipso fa, prout plenius infra dicetur, cuilibet voci propria littera est apposita. Hic namque gradus ex parte primi b mollialis habet fa, cui præponitur b rotundum; et habet mi ex parte secundi bduralis cui præponitur b quadratum. Unde nomen ejus est b fa ♮ mi. Undecimus gradus c litteram pro sua prima syllaba habet ex parte secundæ distributionis litterarum, et habet sol ex parte primi bmollialis, fa ex parte secundi bduralis, et ut ex parte secundi naturalis, qui habet in eo initium; unde nomen ejus est c sol fa ut. Et sic de ceteris gradibus suo modo. Versus:

---

[1]) Der jetzt folgende Passus steht fast wörtlich bei Joannes Cottonius cp. 13 (G. S. II, 246—8).

[2]) C: antiquitas sive assumptas. Daß „antiquitas" nur verschrieben ist für acquisita, ergibt sich klar aus Joannes Cottonius (cp. 13). Vgl. übrigens auch die Musica practica Bartolomæi Rami de Pareia (hrsg. von J. Wolf, Leipzig, 1901), S. 8.

[1]) Gobelinus schreibt hier selbst gg sol re ut und ff fa ut, gemäß der Praxis der „nonnulli", von denen er oben sprach. Die Schreibung der Buchstaben ist überhaupt in der Hs. nicht ganz konsequent.

Gamma[1]) ut in capite ponatur pollicis; A re
In medio; B mi radice manu bene pansa;
Indicis in pede C fa ut; hinc D sol re, E la mi que,
F fa ut articulis iuncturis[2]) medii medicique
Auricularis erunt ascendendo seriatim,
Ut manus ipsa docet, quæ solfatoria fertur.
Usque in dd la sol et eo descende tenore,
Quo prius ascendens tribuisti; notaque cuique
Articulo. Nec erit labor omnia promere promptu.

De mutationibus vocum et diversitate modorum. Capitulum quartum.

Ex diversitate cantuum supradictorum in progressu cantandi oportet sæpius voces invicem mutari. Quare de mutationibus earum consequenter est videndum. Sed quia mutationes huiusmodi, propter adventum novi modi fiunt, aut quia cantus cantum excedit, prius dicendum est de *modis*.

Pro quo notandum,[3]) quod *novem modi* sunt, quibus omnis melodia contexitur: videlicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente.

Unisonus dicitur quasi unus sonus; est enim ejusdem clavis seu vocis repetitio, sic dicendo re re.

Tonus est cohærentia duarum vocum, ubi nulla alia vox intermediare scit. Et dicitur a „tono“, quod est „potenter sono“, quia fortem habet sonum respectu semitonii. Et sunt ista: ut re, re mi, fa sol, sol la.

Semitonium est imperfectus tonus. Et dicitur a „semis“, quod est „imperfectum“, et „tonus“. Et sic a Vergilio Phryges[4]) dicuntur semiviri, id est imperfecti viri, propter mollitiem vestium. Alii credunt, quod semitonium dicatur a „semis“, quod est „dimidium“, quasi „dimidius tonus“[5]). Sed hoc a peritis musicis reprobatur. Nam tonus continet in se duo semitonia, quorum unum est majus altero. Unum majus semitonium dicitur apotome græce, quod est „decisio“ latine, et minus semitonium dicitur diesis, et comma dicitur excessus majoris semitonii super minus semitonium. Et sic tonus non potest mediari directe in duas proportiones æquales, quoniam nulla proportio sesquioctava est mediabilis secundum proportiones rationabiles, id est divisibilis in duas proportiones rationales æquales. Unde tonus est proportio, qualis est octo ad novem, et est semitonium, cum cantatur mi fa vel fa mi.

Ditonus habet in se duos tonos, scilicet ut,[1]) fa la. Et dicitur a „dyo“, quod est duo, et „tonus“.

Semiditonus dicitur, quod non sit plenus ditonus. Hujus sunt duæ species. Una constat ex tono et semitonio, ut dicendo re fa, sol mi. Altera semitonio et tono, ut dicendo mi sol, fa re.

Diatessaron constat ex quatuor vocibus. Et dicitur a „dia“, quod est „de“, et „tessaron“, quod est „quatuor“; ut dicendo ut fa, re sol, mi la et econtra.

Diapente constat ex quinque vocibus. Et dicitur a „dia“, quod est „de“, et „pente“, quod est „quinque“. Et habet in se diatessaron et tonum. Et fit quatuor modis. Primus inter C et G, secundus inter D et a, tertius inter E et ♮, quartus inter F et c.

Semitonium cum diapente significat sonos duorum graduum extremorum, comprehendentium tres sonos cum duobus semitoniis, ut sonat c sol fa ut respectu E la mi.

Tonus cum diapente est, quando tonus apponitur ad diapente.

Et hi duo ultimi modi rarius occurrunt in cantu, unde quidam musici eos vocant „intervalla“.

Additur autem prædictis modis *diapason*, quem tamen musici non reputant modum distinctum a prædictis, quia videtur earundem vocum repræsentare consonantiam. Et comprehendit octo voces et interpretatur „de omnibus“, quia omnes voces in se comprehendit. Unde[2]) sicut omne tempus per septem dies decurrit, sic musica per vocum septem varietates inter se dissonas graditur. Et sicut octava dies concordat cum prima, sic octava vox cum prima. Unde Guido in micrologo suo capitulo sexto[3]) dicit: Primas et octavas voces naturali concordia consonare sentimus. Item Aristoteles[4]) in problematibus quærit, quare diapason videtur

---

1) Zur Erklärung der „manus solfatoria“ vgl. Engelbertus Admont. G. S. II, 292; Elias Salomon. G. S. III, 21—4.; Joannes de Muris, tractat. de musica, G. S. III, 205 ff.; Hieronymus de Morav. C. S. I, 21; Joannes Tinctoris tractat. de musica C. S. IV, 2 ff.

2) C: juris; die Lesung juncturis liegt nahe.

3) Zum Folgenden ist Joannes Cottonius cp. 8 (G. S. II, 237—8) zu vergleichen.

4) Die Stelle findet sich Aen. 12, 99.

5) So z. Bsp. Aegid. Zamor. G. S. II, 384.

1) Hier ist im Codex offenbar ein „mi“ versehentlich ausgeblieben.

2) Vgl. Joannes Cottonius cp. 9 (G. S. II, 239).

3) Die Stelle steht im 5. Kapitel des Micrologus bei G. S. II, 6. Zu dieser längeren Ausführung über das diapason vgl. z. B. auch Engelbertus Admont. bei G. S. II, 300; Marchetus de Pad. Lucid. G. S. III, 86 f.; Hieronymus de Moravia C. S. I, 30.

4) Vom diapason handelt Aristoteles probl. XIX. 18 f.



esse unus sonus. Et Boethius prope finem musicæ suæ ostendens, quomodo Ptolomæus contra Pythagoricos declaravit diapason cum diatessaron facere symphoniam, dicit Ptolomæum se fundare super hoc, quod diapason talem conjunctionem vocis efficit et est talis consonantia, ut unum quodammodo efficiat sonum. Et continet in se diapason diapente superius et diatessaron inferius. Unde dixerunt Pythagorici, quod tantum tres sunt consonantiæ musicales simplices, auditum humanum perfecte delectantes, scilicet diapason, diapente et diatessaron.

Sequitur de mutationibus.[1]) Unde notandum, quod primi tres gradus propter pluralitatis vocum defectum nullam mutationem habent, et in ceteris omnibus vox prior mutatur ascendendo in vocem sequentem sive mediate sive immediate. Propter quod sol in fa in c sol fa ut et cc sol fa, et la in sol in d la sol re et dd la sol, quæ fiunt descendendo. Et omnis vox posterior mutatur descendendo in præcedentem sive immediate sive mediate. Propter quod ut re in G sol re ut et in g sol re ut, et re mi in a la mi re et in aa la mi re, quæ fiunt ascendendo. Excipitur etiam b fa ♮ mi, quod propter vocum dissonantiam nullam habet mutationem, sicut patet per superius dicta.

C fa ut igitur duas habet mutationes, *scilicet* fa ut ascendendo de primo bdurali *in* primum naturalem, et ut fa descendendo de primo naturali in primum bduralem.

G sol re ut habet sex mutationes, sol re ascendendo de primo naturali in primum bmollialem, re sol descendendo de primo bmolliali in primum naturalem, sol ut ascendendo de primo naturali in secundum bduralem, ut sol descendendo de secundo bdurali ad primum naturalem, re ut ascendendo de primo bmolliali in secundum bduralem, ut re ascendendo de secundo bdurali in primum bmollialem.

Sic a la mi re suo modo.

c sol fa ut sex habet mutationes, scilicet sol fa descendendo de primo bmolliali in secundum bduralem, fa sol descendendo de secundo bdurali in primum bmollialem, sol ut ascendendo de primo bmolliali in secundum naturalem, ut sol descendendo de secundo naturali in primum bmollem, fa ut ascendendo de secundo bdurali in secundum naturalem.[1])

Et sic suo modo de d la sol re et ceteris gradibus secundum supradicta.

Et hæc omnia patent his versibus:
Mutandi modulos hinc pertractare libebit.
Gamma ut, A re, B mi debet mutatio demi.
Mutandi formas C fa ut tribuit tibi binas;
Per fa ut ascendens, ut fa descendere tentans.
Sursum sol re facit, subtus D sol re re sol dat.
Fert E la mi la mi sursum, mi la que deorsum.
F fa ut ascendens fa ut, ut fa sub iuga tendat.
Sexque modis G sol re ut variat tibi formam:
Sol re, re ut, sol ut, ut re, dic cum petis alta;
Dic re sol, ut sol cum tendis ad inferiora.
Sexque modis a la mi re potest variare figuram:
La mi, mi re, la re, re mi fit in ardua clare
Atque re la, mi la dicas, cum tendis in ima.
Esse modos binos[2]) qui dicunt b fa ♮ mi,
Fa mi scandendo, mi fa subtus variando.
Sed longe secus est subtilius inspicienti;
Ostendatur enim, quod ei mutatio nulla.
Sex c sol fa ut variando dat tibi formas:
Ergo fa ut, sol ut, qui vis ascendere, dicas;
Sol fa, fa sol, ut sol, ut fa descendere tentat.
Sex d la sol re modulis credas variare:
Ergo sol re, la re doceas ascendere clare;
Sol la, re sol, re la, la sol subdendo revela.
Fert e la mi la mi sursum, mi laque deorsum.
Sexque modis g sol re ut, prius ut tibi dictum;
Sex aa la mi re modis variat dictis prius odis.
Fac tibi mente premi, quod non variat bbfa♮mi.
Sol fa cc sol fa, fa sol format descendere, si vis.
La sol dd la sol, sol la descendit utrimque.
Sunt bb fa mi qui memorant bifide variari,
Ponentes fa mi sursum, mi faque deorsum.
Nos autem claves subtilius inspicientes
Naturamque soni, quoniam mutatio quævis
Unisone soleat fieri nec debeat illo
Hinc differre sonos, servare nec id b fa♮mi
Directe valeat sine judicio meliori,
Dicimus hac parte, quod sit mutatio nulla;
Ulla ve si tribuatur ei, minus est gravis ista
Ac in continua quasi quodam limite facta.
Limma Plato dicit, quod semitonium vocitamus.
Credunt dimidius quidam quod semitonius sit
Phthongus. Falluntur. Tonus „imperfectus" habetur.
„Semi" „imperfectum", „semis" tibi „dimidium" sit.
Semideos vel semiviros vel sic vocitamus
Imperfectos esse viros. Sic et Maro dicit

[1]) Vgl. Aegid. Zamor. G. S. II, 380; Marchetus de Pad. Lucid. G. S. III, 90 f.; Hieronymus de Moravia C. S. I, 23 ff.; Joannes de Garlandia Introd. mus. C. S. I, 160 ff.; Joannes Tinctoris tractat. de musica C. S. IV, 10 ff.; Anonymus XI C. S. III, 420 ff.; Joannes de Grocheo (hsg. von J. Wolf in den Sammelbänden der Intern. Musikgesellschaft, Jg. 1, S. 87; vgl. auch dasselbst Jg. 4, S. 365).

[1]) Eine Mutation ist hier übersehen.

[2]) Hier scheint „sunt" in der Hs. ausgelassen zu sein.

Semiviros quoque Phryges muliebrem propter amictum
Mollitiemque suam, quam reddit inertia luxus.
Sic neque b simplex neque b duplex variandi
Formam præbebit, neque B grave se variabit.
Nec ratione caret, quod nulla b vice mutat,
Cum sit principium, per quod cantus variatur.
Hoc alphabeto poteris cognoscere quoquo
Ponitur a primum, sed non variat tibi cantum.
a licet est primum, b voce tibi manifestum
Principium de principio primoque secundum:
a primum, de quo b, per quod vox variatur.
Sic alphabetis aliis speculeris ibidem.
Hoc ergo medio monstrabitur haud variari
b debere tibi, neque mutari bfa♮mi.
Ut monas in numerum proprie non ponit idemque
Principium est numeri numerus, sed non duo primus,
Sic quoque principium numeri binarius extat,
Cum nullus vere numerus præcedat eundem.
Sic tonus unisonus non est mediumque tonandi
Ditonus est, per quod vel quo sine vix modularis.
Possumus illud idem perpendere de bfa♮mi,
Cur non attribui mutatio debeat ipsi,
Appellatio cum sit ei quasi dictio duplex.
Cum bfa dicas
Et cetera supra secundo capitulo.

Ut igitur præmissa clarius valeant intelligi, videatur figura manus sinistræ infra depicta cum annotatione antiphonæ „Ter trini sunt modi".

De introductione tonarii et tonorum. Capitulum quintum.

Declarata scala tonaria seu musicali restat subiungere declarationes libri tonarii et præsertim juxta mentem versuum quorundam ex micrologo Guidonis, musici peritissimi [1]), compositorum, quos etiam suis in locis cum ceteris infra dicendis annotabo.

Primo igitur notandum quod **tonus** multis modis accipitur.[2]) Uno modo tonus idem est quod **accentus**. Et ita accipitur a Donato in barbarismo, cum dicit: Toni quoque per has species commutantur. Et sic non est ad propositum.

Alio modo tonus dicitur **nota tendens a linea in spatium proximum vel e converso, plenum sonum faciens.**

Item tonus est **propria notificatio cantus per „Sæculorum. Amen"**. Et de his infra dicetur.

Item in alia significatione sumitur tonus et describitur sic. Tonus est „**regula de unoquoque cantu maxime in fine dijudicans**".[1]) Et dicitur tonus a „phthongis" græce, quod est „sonus" latine.

Tonus sumptus in hac significatione sic dividitur.[2]) Tonorum alius **authentus** et alius **plagalis**; hoc est alius est principalis et alius collateralis. Et quia Græci dicunt „authentum", quod sonat latine „autoritas", inde sonus authentus dicitur „magistralis". Et plagalis exponitur „partialis" seu „collateralis", a „plaga", quod significat „partem terræ", sicut dicimus: in illa „plaga" terræ, id est parte vel regione.

Quatuor fuerunt toni apud Græcos antiquos, et non plures. Primus vocabatur protus, id est primus; alius deuterus, id est secundus; alius tritus, id est tertius; alius tetrardus, id est quartus. Quos tamen ipsi aliis nominabant nominibus, videlicet a gentibus, apud quas inventi vel magis frequentati fuerunt. Unde protus vocabatur dorius, quod in Cappadocia dicebatur repertus. Deuterus dicebatur phrygius, quod in Phrygia, ubi Troja fuit condita, fuit inventus. Et tetrardus dicebatur mixolydius. Unde dicit Boethius: Musici tropi gentium vocabulis designantur; et: Gens modis gaudet ad morum similitudinem.[3]) Et in signum hujus quadripartitæ divisionis tonorum adhuc habemus tantum quatuor finales tonorum, de quibus supra dictum est.

Sed postea alii musici,[4]) videntes cantum ejusdem modi nunc in gravibus principium habere et circa ipsas vagari, similiter in acutis inchoari et ibidem maxime commorari, ad evitandum dissonantiam, unumquemque prædictorum tonorum in duos diviserunt. Et sic principalem vocabant authentum, qui magis versatur in acutis, et alterum vocabant plagalem, qui magis versatur in gravibus; et sic **octo** tonos instituerunt. Quorum primus vocatur authentus protus, quod apud nos dicitur simpliciter primus tonus. Secundus dicitur plagalis proti, quem nos vocamus secundum. Tertius vocatur authen-

---

[1]) „musicus peritissimus" heißt Guido auch im Explicit des Micrologus bei G. S. II, 24.

[2]) Vgl. den Karthäuser C. S. II, 434 f.

[1]) Hier mag auch die Notiz passieren, daß bei C. S. II, 492 in dem tractatus de musica plana et organica eines Anonymus, wo der „tonus" definiert wird, zweimal „dijudicat" statt „dividicat" zu lesen ist. Die beiden Wortbilder sind so ähnlich, daß diese Verwechslung leicht erklärlich ist.

[2]) Vgl. hierzu Joannes Cottonius cp. 10 (G. S. II, 242).

[3]) Die beiden Stellen von Boethius s. auch bei Hieronymus von Mähren (C. S. I, 16); die Fassung ist etwas anders.

[4]) Joannes Cottonius cp. 10 (G. S. II, 242).

tus deuterus, id est principalis secundus. Et quartus vocatur plagalis deuteri. Quintus vocatur authentus tritus, id est principalis tertius. Et sextus dicitur plagalis tertii, id est collateralis tertii. Septimus dicitur authentus tetrardus, id est principalis quartus. Et octavus dicitur plagalis tetrardi. Et hos plagales tonos Græci per hanc præpositionem „hypo“, quæ valet „sub“ latine, appositam prioribus vocabulis tonorum determinabant. Unde hypodorium dixerunt plagalem dorii, hypophrygium plagalem phrygii. Et sic de aliis.

Dicitur[1]) æquivoce tonus accentus, nota, signum,
Estque tonus cantum regula fine probans.
Quatuor[2]) esse tonos voluit discreta vetustas,
Finales testor quos retinemus adhuc.
Sed quia discutiunt subtilius omnia, nostri
Censebant discors esse sonoris opus.
Nam gravitate simul et acumine sæpius unum
Oppositum sibimet comperiere modum;
Denique se gravia non compatiuntur acutis,
Altaque submissis dissonat oda sonis.
Errorem veterum nostri sedare volentes
Quemlibet in binum dissecuere tonum.
Authentus tonus est, quem plus extollit acumen;
Quique magis gravis est, dicitur ille plagis.
Sunt protus et deuterus, tritus, tetrardus; et horum
Cuilibet authento collateralis adest.
Dorius et phrygius, lydius mixolydiusque
Authentus suberunt, si cuilibet additur „hypo“.

De proprietate tonorum.

Habent etiam proprietates suas, quæ tamen non multum advertuntur. Ut tamen notitia illorum omnino non pereat, aliquid de his delectat recitandum.[3])

Unde primus motivus et habilis est ad movendum animum ad varios affectus. Unde plerumque tamquam egregius advocatus historiarum in initio præponitur, ut „Virgo prudentissima“ de assumptione, et „O pulchra“ in nativitate Beatæ virginis, et de sancto Nicolao „O pastor“.

Plagalis ejus, videlicet secundus, flebilis et gravis, ad materias tristes aptus est. Unde omnes illæ antiphonæ „O sapientia“ et sequentes de adventu Domini secundi toni sunt, et in ascensione Domini „O rex gloriæ“.

Deuterus, id est tertius, severus et ad bella provocare dicitur. Unde primum Responsorium in resurrectione Domini, videlicet „Angelus Domini“, tertii toni est, ubi Christus mortem vicisse commemoratur. Et sic iste tonus apte ponitur, ubi aliquid potentiæ vel fortitudinis innuitur, ut patet in antiphona „O crux“.

Plagalis ejus, id est quartus, adulatorius est et blandus et idoneus supplicanti, ut patet in hac antiphona „Sancta Maria, succurre miseris“.

Tritus sive quintus lætificativus et dulcis est, eo quod b molle sibi frequentissime deservit, ut in his antiphonis „Verbum caro factum est“, et „Alleluia; resurrexit Dominus“.

Plagalis ejus, id est sextus, omnium dulcissimus, animum ad pietatem et ad lacrimas provocat, ut in hac antiphona „O quam suavis est, Domine.“

Tetrardus sive septimus saliens est et lascivus, ut in his antiphonis „Assumpta est Maria“, „In civitate Domini“.

Plagalis ejus sive octavus senior est, ut puta morosus et suavis, ut in hac antiphona „Dum ortus fuerit sol“.

Sicut[1]) ergo non omnium ora eodem cibo delectantur, ita profecto non omnium aures ejusdem modi sono delectantur. Alios namque morosa et curialis vagatio primi delectat, alios secundi gravitas capit, alios severa et quasi indignans tertii persultatio juvat, aliosque adulatorius quarti sonus attrahit. Alii modesta petulantia quinti ac subitaneo ad finem casu moventur, alii voce lacrimosa sexti mulcentur, alii septimi saltus libenter audiunt, et alii decentem et quasi matronalem[2]) octavi canorem diligunt.

---

[1]) Diese beiden Verse finden sich in etwas anderer Fassung beim Karthäuser C. S. II, 434.

[2]) Zu den folgenden Versen vgl. den Karthäuser C. S. II, 436.

[3]) Zu dieser Darstellung der charakteristischen Eigenschaften der einzelnen Oktavengattungen vgl. den Karthäuser C. S. II, 448 S. auch Aegid. Zamor. (G. S. II, 387 f. Eine zusammenfassende Erörterung bei Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters, Halle a. S., 1905, S. 235 ff.

[1]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 16 (G. S. II, 250—1); ferner den tractatus de musica des Joannes de Muris in G. S. III, 235.

[2]) Das Wort ist in der Hs. schwer zu lesen. Ich glaube, daß die Abkürzung wahrscheinlich „mronalem“ zu lesen ist. Und das würde zu der oben gegebenen Auflösung „matronalem“ führen. Für Joannes Cottonius, an den sich Gobelinus Person hier aufs genaueste anschließt, bietet der Druck: „intonalem“ (G. S. II, 251). Zur Not ließe sich vielleicht bei Gobelinus Person „intonalem“ hier lesen statt „mronalem“; aber ich glaube doch, daß das über dem Worte stehende Kürzungszeichen eher „mronalem“ verlangt. Übrigens bietet „intonalem“ keinen guten Sinn. Abgesehen von dem nicht gerade gut passenden „quasi“, scheint mir auch an und für sich die Deutung, die z. B. H. Abert (Die Musikanschauung des Mittelalters, Halle a. S., 1905, S. 243, Anm. 4) ihm gibt, nicht besonders empfehlenswert zu sein. Ich nehme eher an, daß auch bei Joannes Cottonius das „intonalem“ in „matronalem“ zu ändern ist, wie ich es auch nicht

Mobilis est habilisque protus, quia venit ad omnes
Affectus homini flectere neuma proti.
Flebilis atque gravis est primi collateralis;
Tristibus et miseris convenit ille modus.
Tertius ad furias tonus incitat, estque severus;
Crudeles decet hic, bella movere sciens.
Aptus adulanti tibi quartus competit ordo;
Garrulus et blandus dicitur ille modus.
Auditum solita est mulcere modestia quinti;
Lapsos spe recreat, tristia corda levat.
Flebilis atque pia phthongi modulatio sexti;
Provocat ad lacrimas corda sonore suo.
Lascivire solet jucundis septimus odis;
Autumo plus tales tale decere melos.
Octavus morulus, gaudens gradiensque decenter;
Creditur esse magis gratus in ore senum.

De ornatu et pausis cantus.

Notandum[1]) est etiam, quod quædam consideranda sunt circa cantum, quæ magis ad ornatum fiunt quam necessitate artis, ut cantus in materia tristi deprimatur, ut in offertorio „Dum fabricator", et prosperis et lætis elevetur, ut „Cum rex gloriæ" et „Sedit angelus".

Item quod caveat, ne vitiosa repetitio vocum fiat. In quibusdam autem pulchrum est, si bis eædem voces repetuntur, sed non ultra continue, ut per[2]) infinita sæcula.

Sciendum etiam, quod in principalibus ad finem cantum paulatim ducere laus est, in collateralibus præcipitare decet.

Item[3]) ornat cantum, si secundum sensum pausatio fiat.

Item cantus subiugalium sæpius finem revisent, in quarta rarissime pausent, in quinta a finali numquam; sed si quintam contigerit plagalis, raptim et quasi formidando recurrat. Authenti autem magis in acutis vagentur, et postquam in quinta bis vel ter pausaverint, finalem repetant, rursusque festinando ad superiora se transferant.

Caveant autem plagales elevationem diapente omnino, diatessaron vero supra et infra libere fiat; quarti tamen toni cantus competentius per diapente quam diatessaron cadit et resurgit. In authentis pulchrum est per diapente elevari et deponi.

Cantus etiam plagalis quintam infra finalem propter nimiam gravitatem et quintam supra finalem propter nimiam sonoritatem, ne authento attribuatur, rarissime tangat.

De distinctionibus et pausis.

Notandum igitur, quod,[1]) sicut in prosa considerantur tres distinctiones, quæ pausæ vel pausationes possunt appellari, scilicet colon, id est membrum, comma, id est incisio, et periodus, id est clausura vel circuitus, ita etiam tres pausæ advertantur in cantu.

In prosa quippe, quando suspensive legitur et unus punctus ponitur, colon vocatur, quando per legitima puncta sententia dividitur, comma est, et quando ad finem sententia deducitur, periodus est. Verbi gratia: „Anno quinto decimo imperii Tiberii Cæsaris", hic in omnibus punctis colon est, demum, ubi subditur „sub principibus Anna et Caipha", comma est, in fine autem versus, ubi dicit „Zachariæ filium in deserto", periodus est.

Similiter, cum cantus in quarta vel in quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est; cum in medio ad finem reducitur, comma est; cum in fine ad finalem pervenit, periodus est. Ut in hac antiphona: „Ecce nomen Domini" „Emmanuel" est colon, „quod annuntiatum est per Gabrielem" comma est, et in fine, ubi dicitur „magnus rex", periodus est.

Habent tamen hæ pausæ in musica alia nomina, scilicet diastema, systema et teleusis. Significat enim diastema „distinctum ornatum", qui fit, quando cantus non in finali, sed in alia decenter pausat. Systema „conjunctum ornatum" indicat, quotiens in finali decens melodiæ pausatio fit. Teleusis „finis" est cantus.

Est diastema cantus distinctio prima,
In medio systema facis, sed fine teleusim.
Utque colon membrum vel comma incisio, sive

für ausgeschlossen halte, daß Joannes de Muris in der Charakteristik des ersten Tones, wie Cottonius, ursprünglich „curialis" und nicht „terminalis" geschrieben hat. Die Sache ist einer kritischen Nachprüfung an der Hand der Manuskripte wert. — Zu der Bezeichnung „matronalis" vgl. auch Aribo Scholasticus G. S. II, 205. — Nachträglich sehe ich, daß Kornmüller die Charakterisierung des 8. Tones durch Cottonius folgendermaßen übersetzt: „andere endlich lieben das bescheidene, matronenhafte Dahinschreiten des 8. Tones" (Kirchenm. Jahrb. 1888, S. 14). Da er (vgl. Ib., a. a. O. S. 1.) „manche Unrichtigkeiten der Gerbertschen Edition" nach Vergleichung mit 2 Hss. verbesserte, (Hofbibl. München C. l. 2599, und Vatikan. Bibl. Reg. 1196; andere Hss. des Traktates s. bei Eitner, Quellenlexikon, Bd. 3, S. 81), findet sich also auch für Cottonius das „matronalem" offenbar handschriftlich bezeugt.

[1]) Joannes Cottonius cp. 18 (G. S. II, 253 f.).

[2]) Hier steht ein kleines Notenbeispiel.

[3]) Joannes Cottonius cp. 19 (G. S. II, 254); mon. Carthus. C. S. II, 451.

[1]) Das folgende findet sich fast wörtlich bei Joannes Cottonius cp. 10 (G. S. II, 241—2). Vgl. auch den Karthäuser C. S. II, 445 f.



Clausula periodus, horum conformis ad instar
Musica grammaticæ respondet pausula pausæ.

De finalibus tonorum. Capitulum sextum.

Quia[1]) quatuor toni antiquorum musicorum divisi sunt in octo, ita ut quilibet eorum in duos esset divisus, duo et duo eundem finalem retinent, videlicet authentus cum suo plagali; per quem quilibet cantus discernitur, cujus sit toni. Unde protus cum suo plagali habet finalem in D sol re. Deuterus et plagalis ejus habent domicilium suum in E la mi. Et sic quintus et sextus in F fa ut, et septimus et octavus in G sol re ut. Et quamvis cantus per ascensus et descensus varios fit dubius, a fine tamen, cujus toni sit, judicatur.

Unde versus:

Claves[2]) finales constat bene quatuor esse,
Quarum judicio subjacet omne melos.
Nam medium cum principio quocumque feratur,
Illius est phthongi, quo tibi fine datur.
Convenit authentus in eadem sede plagali;
Vult et in hoc similis filius esse patri.
A seniore tamen discerni junior astu
Quo velit, ars reserat normaque certa docet.

De ambitu tonorum.[3])

Advertendum est insuper, quod quilibet tonus habet ambitum suum, in quo regulariter decurrit. Unde ambitus est „distantia sive spatium proprium, quod regula unicuique tono in scala musicali tribuit."

Et iste ambitus omnibus est æqualis in numero vocum, quod quilibet tonus ambitu octo vocum concluditur regulariter.

Primus igitur et octavus eundem habent ambitum a D finali ad d acutam inclusive. Ambitus secundi toni est inter A gravem et a acutam. Ambitus tertii toni inter E et e. Quarti inter B gravem et b acutam. Quinti inter F et f. Sexti inter C gravem et c acutam. Septimi ambitus est inter[4]) G finalem et g superacutam.

Et licet idem sit ambitus primi et octavi, differunt tamen in hoc, quod D finalis et d acuta sunt termini primi toni ut authenti, et sunt termini octavi toni ut plagalis. Præterea D et d non sunt eodem modo termini primi et octavi. Nam D finalis est terminus primo tono ut dicitur ejus „domicilium"; sed est terminus octavo tono non ut dans ei domicilium, sed ut recipiens ejus ultimum descensum.

Unicuique tono claves quia norma dat octo,
Ambitus est certus, eadem quem littera monstrat,
Si seriem quæris alphabeti; docet ordo:
A gravis atque levis includunt clima secundi;
B que gravis cum b quartum mensurat acuta;
C quoque te cohibet, dulcissime sexte, biformis;
D cubat in medio dominans de climate bino;
E claudit triti vires geminata severi;
F retinet quinti modulum duplicata modesti;
G quoque, lascive, duplex claudens reprimit te.
Octo tonos septem distinguunt climata, distant
Primus et octavus contenti climate solo.
Ambitus est idem, non est tonus unus et idem;
Conveniunt spatio, difformes sunt ratione
Hospitii proprii; distantia separat ambos:
Hic est authentus, est alter collateralis.

Nec obstat, quod super g acutam sunt quatuor claves. Quia, licet priores musici illos non habebant, quoniam videbant, quod g acuta viribus humanæ vocis extitit meta sufficiens, et secundum hoc scala tonaria fuit proportionata per eos, tamen posteriores, considerantes, quod toni aliquando per licentiam excedunt limites suos et cantus quandoque transponitur, addiderunt illas quatuor, vel secundum aliquos tres supremas, quas excellentes, ut supra dictum est, nominabant. Et sic tantum sunt septem climata tonorum et octo toni tantum sunt. Nam si esset aliquis tonus supra octo tonos, oporteret illum domicilium habere in acutis et in aliqua istarum clavium a, b, c, d. Quodsi sic fieret, tunc ille cantus non differret ab illo tono de istis octo, qui jam habet domicilium in una istarum clavium, quæ finales jam dicuntur.

Ipsaque natura metuit, fore climata plura,
Cum vox humana transferri nesciat ultra.
Si tonus alter erit, vox hunc de quatuor una
Finiet, et fiet non alter, sed tonus idem.
Ergo necesse fuit tantum fore climata septem,
Octo tonos propriæ naturæ quos secat ordo.

De differentia tonorum et eorum convenientia. Capitulum septimum.

Sequitur videre de differentiis et convenientia tonorum. Ubi sciendum est primo de quolibet authento cum suo plagali, deinde

---

1) Vgl. den mon. Carthus. C. S. II, 440.

2) Die beiden ersten Verse finden sich auch beim Karthäuser C. S. II, 440; die beiden folgenden ebendaselbst 435 (in etwas anderer Fassung).

3) Zur Sache kann verglichen werden: Krajuski, Über den Ambitus der gregorianischen Meßgesänge, (Freiburg i. Schw., 1903); ferner Kornmüller im Kirchenm. Jahrbuch, Jg. 19 (bezw. 29), 1905, S. 183—9; auch Weinmann, Hymnarium Parisiense (Regensburg, Kommissionsverlag von Pawelek, 1905), S. 22—5.

4) Die Handschrift hat das „inter" zweimal.



de authentis inter se, et demum de plagalibus inter se.

Pro quibus est notandum, quod clavium aliæ sunt propriæ, aliæ communes. Propriæ sunt, quæ alicui soli tono tangendæ debentur, quemadmodum A gravis soli debetur propria secundo. Communes sunt, quæ pluribus tonis communiter tangendo conceduntur, quales sunt F et G finales.

Comparando ergo quemlibet authentum cum suo plagali, notandum est, quod quilibet[1]) authentus tres habet claves supra sibi soli proprias, quas attingere non habet plagalis; et totidem claves plagalis habet infra inhibitas authento; quinque vero habent inter se communes utrisque. Et ratio hujus est, quia ambitus uniuscujusque toni non excedit, ut dictum est, metam octo cordarum. Cum ergo authentus et plagalis conveniunt in domicilio, et differunt in eo, quod authento sub suo finali nulla datur corda tangenda, plagali vero quarta sub finali, manifestum est, quod tres cordas sortitur sibi plagalis infra proprias, authento inhibitas. Similiter et authentus, cum supra finalem tangere habet octavam, plagalis vero tantum quintam, patet, quod authentus tribus clavibus excellit suum plagalem; unde tres cordas sortitur proprias sibi supra. Quinque vero claves intermediæ manent eis utrisque communes. Non tamen eodem modo per totum. Nam quintam cordam, quæ suprema est ipsius plagalis, quasi violenter usurpat sibi, quam ipse authentus vix sinit tangi ab ipso plagali.

Communes aliæ, claves aliæ propriatæ.
Communes quinque, proprias tres constat inesse.
Tres major supra, totidem minor occupat infra;
Et sunt extremæ. Communes sunt mediatæ.
Sed tamen excelsa tibi, phthonge novissime, corda
Vix est tangenda, non sæpius aut repetenda.
Nam tua suprema cum sit communis in ipsa,
Authentus vires sibi non vult esse minores.
Ac certe reliquas defendis nec sinis illas
Auferri, corda satis es vim passus in una.

Sequitur de differentia authentorum inter se. Ubi notandum, quod quatuor authenti propter domicilialem differentiam, qua a se maxime distant, in hoc etiam differre volunt, quod, licet inferiores possunt intrare climata superiorum, tamen superiores in inferiorum ambitus relabi non possunt. Quidam tamen ex his habent aliquam clavem sibi propriam, quidam autem nullam. Primus habet propriam sibi soli D finalem, et septimus similiter in altis habet g supremam sibi soli propriam. Aliæ vero claves intermediæ sunt communes ipsis authentis. Sed differenter. Nam quædam intermediæ communes sunt duobus authentis, ut E finalis primo et tertio, et similiter f suprema communis est septimo et quinto. Ceteræ mediæ communes sunt aut tribus authentis aut omnibus authentis. Verbi gratia: tribus authentis communis est F finalis, scilicet primo, tertio et quinto; omnibus authentis sunt communes G a b c d.

Bis binos fratres etiam sua norma refrenat,
Hospes ne levior gravioris climata tangat;
Cuique per alterius ascendere regna licebit,
Ad loca nemo tamen subjecta venire sit ausus.
Quorumvis quisque gravis ascendendo leviorum
Introeat fines, non mutua gratia fratrum.
D, prote, finalis soli tibi propria clavis.
E tibi, trite, datur; tibi primus in hac sociatur.
F que tribus servit, quinto tritoque protoque
g suprema tibi debetur, septime, soli.
f quoque, quam sequitur, tibi cum quinto famulatur.
e que subest æque vobis, trite, septime, quinte.
d quoque supremam cum cordis quatuor infra
Omnibus authentis communes esse *notabis*.

Sequitur de quatuor plagalibus comparandis inter se. De quibus breviter sciendum, quod, sicut uterque authentorum extremus habet sibi unam propriam clavem et reliqui authenti nullam, eodem modo uterque extremorum plagalium habet unam sibi propriam clavem ac reliqui plagales nullam habent sibi propriam. Nam claves intermediæ aut communes sunt duobus plagalibus aut tribus aut omnibus. Sed differunt in hoc ab authentis, quod non sunt eædem claves istis et illis. Nam sicut ambitus plagalium inferiores sunt ambitibus authentorum, ita et claves eorum variantur, et sunt clavibus authentorum inferiores.

A gravis est soli tibi propria, prime plagalis.
B gravis est pariter quartique cujusque sub alis.
Cque subest sexto, quarto simul atque secundo.
d quoque supremam solus rapis, ultime, cordam.
c vobis binis, octave sexteque, substat;
b tribus: octavo, sexto, quartoque ministrat.
Communesque pari tot habent ratione plagales;
Infima D prior est, vicinas quatuor adde.

[1]) Vgl. hierzu den Karthäuser C. S. II, 439.

Notandum etiam, quod omnes toni, sive authenti sive plagales, in duabus clavibus conveniunt, scilicet in G finali et a acuta. Raro enim aliquis claves illas prætermittit. Et quanto ceteræ claves illis sunt propinquiores, tanto sunt communiores.

Sola G finalis cum clave sequente suprema
Omnibus authentis est publica consociisque.

Et hæc supradicta patent in figuris in alio latere scriptis.[1])

De differentia authenti et plagalis.

(Istud capitulum stabit post figuram.)

Cum authentus tonus et plagalis ejus habent eandem clavem finalem, non semper facile est cognoscere, an cantus sit authenti toni vel plagalis. Unde ad discernendum hoc tales traduntur regulæ.[2])

Prima est: Omnis authentus sive cantus authenti toni potest regulariter ascendere per diapason, hoc est ad octavam vocem supra suum finalem; et licenter sive de licentia ad nonam vel ad decimam, sed hoc raro. Infra finalem vero non descendit regulariter; sed de licentia descendit per tonum; quod conceditur omnibus præterquam quinto, quia ille non habet tonum sub suo finali, sed habet semitonium.

Secunda regula: Omnis cantus plagalis toni potest regulariter ascendere supra finalem usque ad quintam, et per licentiam potest tangere sextam, sed raro, et aliquando septimam, sed rarius, ut patet in his antiphonis „O sapientia" et ceteris. Et descendit infra finalem regulariter ad quartam, et quandoque de licentia ad quintam. Nonnumquam etiam ascendit de largissima licentia ad octavam.

Tertia[3]) regula talis est: Si cantus a finali ascendens quintam supra finalem ter vel amplius percusserit, licet quartam sub finali attigerit semel, potius authento quam plagali deputabitur, ut patet in hac antiphona „Ecce tu pulchra es."

Quarta regula: Omnis cantus tangens quintam, non descendens sub finali, infallibiliter est authenti et non plagalis.

Quinta regula: Omnis cantus tangens quintam non iterando eam nec moram faciens in ea, et sub finali sæpe descendens, est plagalis et non authenti.

[1]) Hierher gehört ein in der Hs. eingezeichnetes Schema, das die ganze folgende Seite füllt. Der mit dem Pergament sparsam umgehende Schreiber hat aber den Text fortgesetzt. Daraus erklärt sich die Notiz bei der Überschrift, die unmittelbar folgt.

[2]) Joannes Cottonius cp. 12 (G. S. 245). Diese beiden ersten Regeln s. auch bei Henricus de Zelandia C. S. III, 115. Vgl. auch den Karthäuser C. S. II, 438.

[3]) Vgl. zu diesen Regeln mon. Carthus. C. S. II, 444.

Sexta regula: Omnis cantus non tangens quintam supra finalem, sive descendat infra finalem sive non, est plagalis et non authenti.

Septima regula: Si cantus totiens descendit sub finali, quotiens supra tangit quintam, plagalis est.

Unde versus:

Norma [1]) dat octavam nonamque licentia vocem
Authentis supra, differre scias tamen ista:
Nam tanges licite, quas dat tibi regula, claves;
Quasque licentia dat, debes attingere raro.
Et sinit et prohibet decimam contrarius usus.
His tonus est subtus, quem non dat norma, sed usus;
Hinc sub fine tonum, quem non habet, excipe quintum.
Scandere permittit quintam non sæpe plagalis
Regula; vix sextam semel aut bis tangere fas est;
Septima corda datur tamen et quandoque licenter;
Hoc „Sicut cedrus" probat et sexto Nicolaus.
Subtus eis quartam dat norma, licentia quintam.
Cantus multotiens iterans in acumine quintam,
Ad quartam quandoque licet se defœderat[2]) infra,
Serviat authento potius quam collaterali;
Prævalet authentus tamen, probat „Ambulat ecce."
Qui tamen ad quartam caput extollit saliendo,
Incipit indiciis servire plagi quasi certis;
Nam sicut vires authentis dat diapente,
Sic quoque virtutem plagibus diatessaron affert.
Fortius et quintam tangens, non subspatiando,
Authento subdi debet, nunquam dubitando.
Subspatians crebro, si quintam non iterando
Attingit, maneat sub lege plagalis oportet.
Non tangens autem quintam, seu subspatiari
Contingat seu non, plagibus debet sociari.
Si, quotiens tangit quintam, totiens et ab imis

[1]) Vgl. die ähnlichen Verse im tractatus de musica des „Aristoteles quidam" C. S. I. 264. S. auch den Karthäuser C. S. II, 439 f.

[2]) C hat „defederat." Das wird wohl „defœderat" zu lesen sein. Ducange kennt „defœderatus" in der Bedeutung: „rebellis, fœdifragus." Forcellini hat weder „defœderare" noch „defœderatus." Ich hatte zunächst an „defenderat" gedacht, kam aber durch Prof. Eickhof zu „se defœderat ad." Es hat offenbar die Bedeutung „in widerrechtlicher, wortbrüchiger Weise sich verbinden mit, abfallen zu" o. dergl.



Vires descendens recipit, fit et ille plagalis.
Ne fas excedat, cantus caveat, quia nulli
Gratia tanta datur, nisi qui ratione iuvatur.

Ex prædictis posset quis dubitare: Ex quo septimus tonus potest vix tangere decimam supra finalem, ad quid deserviunt ceteræ claves excellentiores? Ad quod respondetur,[1]) quod tres excellentes non sunt causa necessitatis additæ, sed causa commoditatis, ut, cum aliquando cantus transponitur, quoque tunc commode per illas possit cantari.

Septime, cum decimam vix ausis tangere cordam
Sursum, de celsis redit hic dubitatio cordis:
Cur sint inventæ, si non contingere fas est.
Non opus est harum, sed cum transponere cantum
Interdum volumus, plus commoditatis habemus.

De tenoribus tonorum. Capitulum octavum.

His visis notandum, quod,[2]) sicut octo tonos habemus, ita octo tenores tonorum habemus, hoc est tonorum inceptiones. Unde nota deserviens illi syllabæ „Sæ" in ista dictione „Sæculorum", „tenor" dicitur. Et sicut quatuor sunt finales claves omnium tonorum, ita sunt quatuor claves initiales „sæculorum." Sed differenter. Nam duo toni, scilicet authentus et suus plagalis, semper unam et eandem clavem finalem sortiuntur. Tenores vero aut tres simul unam clavem sibi vindicant aut unus tenor unam clavem. Primus enim, quartus et sextus habent suum tenorem in a acuta. Tertius, quintus et octavus in c acuta. Solus vero secundus usurpat sibi F finalem. Et solus septimus d acutam.

Qualiter octo tonis cantus distinguitur omnis,
Sic et eorundem distinguimus octo tenores.
Quatuor ut claves illorum finibus addis,
Sic istis claves sunt quatuor. Haud tamen æque:
Illic quippe duos sibi phthongos vindicat una;
Hic unum vel tres clavi coniungitur uni
Primus, quartus, sextus habent a la mi re tenorem.[3])
F fa secundus habet; et septenus d la sol re.
Octavo, quinto, trito c sol fa ut addes.
Singula jure tenent loca septimus atque secundus,
Præ reliquis minimus hic cum sit et ille supremus.

De differentiis tonorum.

Omnibus[1]) tonis commune est non habere tenorem sub suo finali et ultra quintam non habere tenorem; excepto solo tertio, qui tenorem suum habet in sexta.

Conveniunt autem omnes authenti specialiter inter se in hoc, quod omnes tenorem suum incipiunt a quinta, excepto solo tertio, qui incipit a sexta. Item conveniunt authenti in eo, quod suos tenores habent supra tenores plagalium suorum ad duas cordas, excepto solo septimo, qui octavum transcendit tantum in una corda. Item notandum, quod omnibus plagalibus est commune, quod tenore suo reflectuntur ad sua domicilia, quod minime convenit authentis.

Est commune tonis, sub fine suo quia nulli
Nec supra quintam tenor est, illi nisi trito.
Incipit authentis magis officiosa tenorum
Quinta, capit sextam pro qua tenor ille severus.
Clavibus et binis authenti collaterales
Transcendunt, sola superat sed septimus una.
Est plagibus commune, sui quod fine tenoris
Hospitium repetant; non hoc natura supernis.

Sequitur videre, in quibus clavibus incipiunt „Gloria Patri" uniuscujusque toni.[2]) Ubi notandum, quod primus tonus, quintus et sextus incipiunt suum „Gloria" in F *finali*, sed primus et sextus gradatim ascendunt per fa sol la et quintus fa la re fa. Secundus incipit suum „Gloria" in C gravi per ut re. Tertius et octavus incipiunt in G finali per ut re. Quartus incipit in E finali per mi sol la ascendens. Et septimus incipit in b quadrata ascendens per mi fa sol.[3])

In C secundus habet, in E quartus „Gloria"; primus,
Quintus, sextus in F; octavus, tertius in G.
Est b quadrata sedes tibi, septime, prima.
Sunt igitur quinque claves ad „Gloria" phthongis,

---

[1]) Eine andere Lösung beim Karthäuser cp. 11 (C. S. II, 439).

[2]) S. Joannes Cottonius cp. 11 (G. S. II, 243) und den mon. Carthus. C. S. II, 450.

[3]) Vgl. zu diesen Versen den Anonymus in C. S. II, 497.

[1]) Vgl. den Karthäuser C. S. II, 451.

[2]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 11 (G. S. II, 243); zum vierten Ton s. die Bemerkung Kornmüllers im Kirchenmusik. Jahrb. 1888, S. 11, Anm. 1.

[3]) Die vier letzten Verse des folgenden Absatzes („Primus cum sexto" etc.) ähnlich im tractatus de tonis des Petrus de Cruce C. S. I, 283. Anders beim „Aristoteles quidam" C. S. I, 262 und bei Henricus de Zelandia C. S. III, 115. Bei Henricus de Zelandia ist übrigens im ersten Vers wohl „Primum" oder „Primus" zu lesen statt „Finales"; und beim „Aristoteles" ist im dritten Verse vor „tibi" wahrscheinlich ein „sit" oder „dat" einzuschieben. Vgl. auch den Karthäuser C. S. II, 451, der am Anfang „Primo" bietet (wenigstens nach Coussemaker), und den Anonymus C. S. II, 497.

Tertius, octavus canit ut re; sicque secundus;
Septimus est mi fa sol; quartus mi sol la tenebit;
Usus multarum variant quamvis ecclesiarum.
Primus cum sexto cantu fa sol la tenebit;
His quintum subdes, cui fa la re fa bene junges.

De differentiis „Sæculorum."

His habitis restat dicere de differentiis „Sæculorum." Istæ autem differentiæ secundum diversitatem principiorum variantur et multiplicantur.

Primus tonus habet quinque principia et sex differentias. Primum est C gravis, secundum est D, tertium F, quartum G finales et quintum est a acuta.

Secundus tonus habet quatuor principia et nullam differentiam. Primum principium est A gravis, secundum C gravis, tertium D finalis et quartum F finalis.

Tertius habet tria principia et tres differentias. Primum principium est E finalis, secundum G finalis, tertium c acuta. Quidam volunt, quod iste tonus nunquam recipit b molle.

Quartus secundum quosdam habet sex principia et sex differentias. Primum est C gravis, secundum D finalis, tertium E finalis, quartum F finalis, quintum G finalis, sextum a acuta, quod non habetur nisi cantu *transposito*, ut in antiphona „Quærite Dominum"; nec sextam differentiam habent libri nostri.

Quintus habet tria principia et unam differentiam. Primum est F finalis, secundum est a acuta, tertium est c acuta.

Sextus habet duo principia et unam differentiam. Primum est C gravis, secundum est F finalis.

Septimus habet quinque principia et quatuor differentias; sed quidam addunt quintam. Primum est G finalis et ceteræ quatuor superius sequentes sibi continuæ.

Octavus habet septem principia et quatuor differentias. Primum est C gravis; ultimum c acuta cum omnibus clavibus intermediis excepta b acuta.

Primum principiant C D vel F atque duæ post.
A C D primas F que secundus habet.
E vel G cum c tibi sunt exordia, trite.
A C gravi quartus ordine sena tenet.
F prior a que minor, c sunt primordia quinti.
Principium sexti C gravis F que tenent.
Quinque tenent serie septenum, G prior extat.
b sine, c duo vult ultimus hepta tenens.
Primus cum quarto discrimina ter duo complet.
Bis duo septenus et sibi junctus habet.
Ter tritus differt, quintus sextus semel a se;
Se tantum primi collateralis habet.

Circa præmissas differentias est notandum,[1]) quod differentiarum, quæ tonis adscribuntur, aliæ sunt competentes et necessariæ; aliæ, etsi competentes, non tamen sunt necessariæ; aliæ sunt neque competentes neque necessariæ. Competentes et necessariæ sunt, quas usus cantorum habet ab antiquis musicis constitutas. Competentes et non necessariæ dicuntur, quæ solius curiositatis[2]) causa adjunguntur, ut quinti toni „Sæculorum. Amen" in „Alma redemptoris mater." Neque competentes neque necessariæ dicuntur, quæ solum ad libitum canentium adaptantur, ut quidam dicunt de differentia antiphonæ „Nos qui vivimus." Unde quidam, etiam allegatus supra, sic ait versificando:

Consuetudo loci, quod non est, approbat esse;
Esse, quod est, reprobat. Tanta est distantia vocum!
Absurdum nobis concordans cernitur illis.
Quemque suo sensu genus esse videtur abundans,
Ad numerum capitum sententia sic que redundans,
Unde modus non est idem, nec forma tonandi
Omnibus æqualis, quamvis ars est generalis.

De convenientia authentorum inter se et plagalium inter se.

Omnes authenti toni in hoc conveniunt, quod nullus eorum habet principium infra suum finalem, præter primum, qui habet principium in C gravi. Item conveniunt in hoc, quod omnes habent sua principia in quinta supra a suo finali, excepto tertio, qui pro quinta quandoque habet sextam.

Item plagales talem habent convenientiam, quod nec infra nec supra habent principia sua ultra quartam. Unde patet, quod errant, qui volunt antiphonam „Ista est speciosa" esse quarti toni, cum ejus initium est in c acuta; et satis patet consideranti supradicta, quod ipsa est tertii toni. Hic tamen excipitur octavus tonus, qui quandoque habet principium in C gravi. Unde sicut ipse protus inter authentos solus excedit authentorum convenientiam, sic et ultimus plaga-

---

[1]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 22 (G. S. II. 262.).

[2]) G. S. II, 262 hat hier für Joannes Cottonius „curialitatis"; die Lesung „curiositatis" steht für Gobelinus Person auf Grund unseres Kodex fest. Kornmüller übersetzt den Cottonius (Kirchenm. Jahrb. 1888, S. 20): „der Feierlichkeit wegen": das deutet auf den Gerbertschen Text. Haben die Hss. für Cottonius hier keine Varianten?

lium, scilicet octavus, solus excedit plagalium convenientiam.

Ast inter fratres est convenientia quædam
Authentos et consortes specialis, ut edam:
Namque sub hospitio contemnunt initiari,
Est natura quibus potior super alta levari;
Quamvis ipse protus, virtute potentior, infra
Hospitium cordam solus sibi vindicat unam.
Conveniunt et in hoc, quinta nasci quia norunt,
Pro qua plus aptam tu, trite, capis tibi sextam.
Conveniunt alii, quod non infra neque supra
Excedunt quartam; si sit semel ultimus extra,
Solus et excessor sicut primus fuit illic,
Solus transgressor sic est postremus et istic.

Cavendum est etiam in cantu, ne quis, nimium intendens principio, putet ex hoc se tonum posse judicare;[1]) cum sæpe contingit, quod diversorum tonorum cantus eadem habent initia. Verbi gratia: „Iste puer“ primi toni et assimilatur antiphonis quarti toni, ut sunt hæc „In odorem“, „Ante torum“. Item „Dirupisti Domine“ septimi toni; „Da mercedem“ quarti. „Malos male“, „Novit dominus“ octavi; „Domine spes“, „Tu Bethlehem“ sunt tertii. Item „Cum audisset Job“, et „Cum inducerent“ sunt primi toni et videntur similes in principio illi antiphonæ „Qui de terra est“, quæ est tertii.

Insuper[2]) notandum est, quod differentia est inter ascensionem et descensionem ex una parte, et intensionem et remissionem ex alia parte. Ascensio et descensio tonorum est certa lex vel regula ascendendi a finali et descendendi infra finalem. Intensionem vero et remissionem dicimus certitudinem illam, qua determinatur, per quanta intervalla vocum a finali quisque suum principium habere debeat.

Omnes itaque authenti intendunt sua principia usque ad quintam præter tertium, qui recipit sextam, ut in antiphona: „Sic eum volo manere“ et „Tertia dies est“, et remittunt ad eam, quæ est sub finali, proximam, præter quintum.

Subjugalibus vero licet sua principia vel etiam hemitonia ad quartas intendere, et ad quintas interdum remittere. Hemitonia siquidem in æquivocatione dicuntur inceptiones vocum, quæ fiunt post pausationem in medio cantus. Proprie tamen hemitonia semitonia dicuntur.

Capitulum nonum de regularitate et irregularitate cantuum.

His visis jam colligi potest, quis cantus regularis sit censendus, et quis irregularis.[1]) Illum cantum regularem dicimus, qui fas sibi indultum non excedit. Irregularem dicimus illum cantum, qui, sive sursum sive deorsum, excedit metas præscriptas. Similiter et irregularem dicimus illum, qui proprio principio vel proprio caret domicilio.

Sciendum autem, quod quædam irregularitas excusabilis est, quædam vero non. Irregularitas excusabilis est illa, quando cantus decenter et moderate et propter aliquam rationem transgreditur metas in suo medio. Inexcusabilis vero est, quando cantus errat a proprio domicilio vel principio, vel etiam quando immoderate et sine ratione excedit metas in suo medio. Unde notandum, quod si authentus usus est clave, quam licentia indulget infra eidem, nequaquam ultra decimam poterit ferri supra, et eandem decimam vix tanget. Et similiter, si ad quartam descenderet infra plagalis, ultra octavam vocem nequaquam ferretur supra illum descensum, et nihilominus vix tanget ipsam quartam. Quod si toni limitatam non haberent licentiam, contingeret relabi in veterum dissonoritatem et errorem, ad quorum evitationem octo tonorum distinctio ordinata est.

Item notandum, quod, sicut authenti ratione excusante transgrediuntur normam vel infra vel supra, sic et plagales similiter, licet non tanto excessu. Plagales enim infra ambitum suum ultra unam clavem descendere non possunt; si vero septimam supra tangere voluerint, oportet, quod infra ambitum non excedant, sicut dictum est de authentis, quia infra et supra pariter excessus omnino inexcusabilis habetur. Conveniunt igitur in hoc plagales cum authentis, quod sicut authenti non possunt tangere decimam supra, nisi infra suo ambitu sint contenti, ita nec plagales septimam attingere possunt supra, nisi infra contenti sint sua norma.

[1]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 15 (G. S. II, 250). Vielleicht ist die Beobachtung nicht ohne Interesse, daß auch der kurze Traktat aus der vatik. Bibliothek, von dem die Paléographie musicale (Bd. 1, S. 102) einige Sätze brachte und den P. Wagner erstmals vollständig in der Rassegna Gregoriana 1904, Sp. 482—4 veröffentlichte, sich trotz seines geringen Umfanges mit ziemlicher Ausführlichkeit auf eine ähnliche Frage, auch auf das „Malos male“ einläßt. Es ist derselbe Traktat, dessen Bedeutung für die Lehre von der älteren Choralrhythmik in der soeben erschienenen kleinen, aber ausgezeichneten „Geschichte der Kirchenmusik“ von Karl Weinmann (Kempten und München, 1906) hervorgehoben wird. (S. 26.)

[2]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 12 (G. S. II, 245 und 246). S. auch den mon. Carthus. C. S. II, 451.

[1]) Vgl. zum Folgenden den Karthäuser C. S. II, 444 f.

Excedens igitur, seu sursum sive deorsum,
Præscriptas metas canor a norma removetur;
Sic quoque nec subici vitio constat leviori
Hospitio vel principio fretum peregrino.
Nescius est alter. Alter, ratione juvari
Dum petit, excessus non cursitet immoderatus,
Sed quasi virgo pudens vetitas vix tangere cordas
Ausit, mox rediens, ceu pœniteat tetigisse.
Non tamen authentus ultra decimam petit alta,
Si functus corda fuerit, quam fas dedit infra.
Quartaque sub fine, rex est ubi collateralis,
Non datur his, totum fas defoveat nisi sursum;
Vix et adhuc quartam patitur semel ipsam;
In chaos antiquum ne forte melos ruat ipsum.
Sicque solet sextam ratio plagibus dare cordam,
Cui favet propria quintam vix tangere norma;
Sed tamen his corda datur infra nonnisi sola.
Septenam dat et his, sicut quartam dedit illis,
Nec subeant pactum, quod erat cum fratribus actum.
Et sic majores fratres simul atque minores,
Quos natura secat, par gratia jungit et æquat.

Excusatio irregularitatis cantuum.

His habitis sciendum est, quod cantus excusabilis tali habet ratione excusari, quæ sit idonea, ut puta per antonomasiam, per exclamationem et per hujusmodi. Sicut enim contingit in grammatica, quod aliqua oratio, quæ apud communem usum simpliciter est incongrua, habito tamen respectu ad intentionem auctoris non solum admittitur, sed etiam ut color rhetoricus tamquam pondus importans plerumque approbatur: sic accidit et in musica, quod aliquis cantus, qui simpliciter est irregularis, habito tamen respectu ad rationabilem intentionem ipsius imponentis, admittitur et coloratur, sicut patet in multis.

Beatus[1]) enim Gregorius ratione altitudinis materiæ alicujus excellentis quandoque excedit, ut altitudinem et excellentiam tam cantu quam verbis innueret. Et ut cantum magis redderet materiæ convenientem, quandoque cantum extollit audacter supra tonum suum, sicut patet in responsoriis „Hodie" in nativitate Domini, et de Beata Virgine „Sicut cedrus".

[1]) Vgl. den Karthäuser C. S. II, 445.

Etiam ratione exclamationis cantus ultra tonum extollitur, ut de sancto Nicolao „O Christi pietas".

Item ratione indignationis vel causa dolendi videtur cantus excusari, ut in illo responsorio de passione Domini „Viri impii dixerunt". Imponens enim, considerata irregularitate impietatis, de qua materia tractabat, cantum irregulariter, ut rei consonus esset, imponebat.

Item, sicut causa majoris demonstrationis aliqua oratio admittitur, quæ simpliciter esset nugatoria, apud grammaticos, ita et in musica causa majoris devotionis plerumque excusatur enormitas, sicut in responsorio „Beatus Nicolaus".

Præterea sciendum, quod quidam cantus[1]) in proprio cursu deficiunt et alienas sibi finales usurpant. In quibusdam enim cantibus perturbatio tolerabilis evenit. Et sunt protus, deuterus et tritus. His enim legis transgressionem musici idcirco ignoscunt, quia affines habent. Affines autem illas voces dicimus, quæ in elevatione et depositione concordant. Verbi gratia: D finalis cum acuta a concordat, ambo enim tono deponuntur et tono et semitonio elevantur. Item E finalis deuteri cum b quadrato similiter deponitur et elevatur. Et F finalis triti cum c acuta in depositione et elevatione convenit. Propria autem affinitas non est in depositione vel elevatione, nisi utraque fiat vel nisi dupliciter elevetur. Sed quoniam finalis tetrardi hujusmodi affinitatem non habet, ideo venia caret. Oportet enim, ut qui vicarium non habet, ipse suum officium per se convenienter administret. In aliis autem, si cantus in proprio cursu deficit, in affinibus cantetur, ut absque errore ad finem debitum perveniat; ut in hac antiphona „Magnum hæreditatis"; „De fructu operum"; et in antiphona „Tu Domine".[2])

Antonomasia valet hic, cum vox simul et res
Thematis eximii sublime volunt sociari,
Aut exclamandi virtus, aut causa dolendi,
Aut pia vota precum cogunt descendere cantum.
Amplius excedens aut principio vagus ipso
Fine ve distortus, raro ratione juvatur;

[1]) Vgl. Joannes Cottonius cp. 14 (G. S. II, 248); ausführlicher beim Karthäuser C. S. II, 440—2.

[2]) Zur Sache ist hier wichtig das Werk von Gustav Jakobsthal „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche" (Berlin, 1897); vgl. auch G. Gietmann im Kirchenm. Jahrb. 1898, S. 131 f. und Johannes Wolf, Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460; Teil I (Leipzig, 1904), S. 109.





Namque licet medium supra varietur et infra,
Principium norma finemque jubet fore ficta.

Adhuc notandum est, quod cuilibet tono debetur sua neuma, per quam tamquam per signum posterius consequens in fine cantus ab altero distinguitur.

Item notandum, quod juxta octo tonos sunt modi sive melodiæ incipiendi psalmum secundum suum tonum, qui nec in principio nec in medio, sed in fine versus solummodo secundum diversas differentias tonorum diversimode variatur.

Item nota, quod secundum octo tonos octo sunt modi cantandi versus ad responsoria in antiquis cantibus. Versus enim responsoriorum non vindicant sibi aliquem specialem tonorum, sed continentur sub tonis suorum responsoriorum. Sciendum igitur, quod versus responsoriorum, qui in cotidiano usu sunt, sic ordinati sunt, quod quilibet versus ibi habet principium, ubi tenor sive „Sæculorum" illius toni principium habet; excepto secundo tono, qui hoc non semper tenet.

Es folgt in der Handschrift die Abbildung der Guidonischen Hand.

Darauf das mit Noten versehene,[1] bekannte Schema der Intervalle: „Ter terni sunt modi", das auch Joannes Cottonius nennt (G. S. II, 238); es steht — abgesehen von einigen kleinen Änderungen — bei G. S. II, 152 f. am Schlusse des Musiktraktates des Hermannus Contraktus abgedruckt. Alsdann folgt der liber tonarius mit Noten. Vermutlich ist es (zum Teile wenigstens) der Tonar des Joannes Cottonius, den Gerbert II, 265 leider nicht zum Abdrucke bringt. Die aus dem Zisterzienserkloster Aldersbach (Diözese Passau) stammende Handschrift C. l. 2599 der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München bietet, gemäß Kornmüller im Kirchenm. Jahrb. 1888, den liber tonarius des Joannes Cottonius mit Noten.[1]

Hie und da sind im liber tonarius des Gobelinus kleine Bemerkungen zwischen die Notenbeispiele eingestreut. Notiert sei daraus die Anmerkung beim 8. Ton:

Nota. Quidam addunt hic unam aliam differentiam octavi toni, quam vocant „tonum peregrinum". Qui a peritis musicis antiquis non traditur. Nec etiam in pluribus ecclesiis admittitur. Et quod non cadit sub octavo tono, patet ex eo, quod octavus tonus habet suum tenorem in c sol fa ut, et ista differentia habet eum in G sol re ut. Item omnis plagalis tenore suo reflectitur ad suum domicilium, quod hic non fit. Et ergo non est octavi toni illa differentia. Nec potest dici, quod sit distinctus tonis ab aliis, quia plures quam octo non sunt. Et ergo aliqui ponunt hanc antiphonam „Nos, qui vivimus" sub prima differentia octavi toni, ut hic etiam posita est.

Und die Schlußbemerkung des liber tonarius lautet:

Notandum, quod quædam ecclesiæ habent plures differentias tonorum, quædam pauciores. Et quædam habent alia principia cantuum etiam ejusdem toni, quam aliæ; quod tamen plerumque magis ex errore quam ex arte contingit; quare expedit cantorem esse circumspectum in illis, ne temere judicet de quolibet cantu, et præsertim in libris antiquis.

Daran schließt sich die Notiz:

Collectus est iste tractatus musicæ scientiæ a domino Gobelino, decano oppidi Bilveldiæ, Paderbornensis[2]) diœcesis, anno Incarnationis Dominicæ MCCCCXVII mensis Augusti.

Paderborn. **Hermann Müller.**

[1]) Bei dem Intervall „Semitonium cum diapente" hat sich ein Schreibfehler eingeschlichen.

[1]) Siehe auch Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Erster Band, Zweiter Teil (Leipzig, 1905), S. 59—62.

[2]) C: padeburneñ.



Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Tonwerken.

Eine Studie von **J. Quadflieg,** Schulrektor in Elberfeld.

II. Teil.

Die Modernen.



Die so klaren, auf der natürlichen, organischen Sprech- und Gesangstechnik basierenden Regeln einer guten Textunterlage, wie sie im ersten Teile dieser Abhandlung (siehe Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1903, pag. 108—128) aus den alten kirchlichen Vokalwerken extrahiert wurden, blieben nicht gar lange Zeit nach Palestrinas Tode in Geltung. Schon bald tritt mit dem Verfalle der klassischen Vokalmusik, an welchem die übermäßige Vielstimmigkeit, der Gebrauch begleitender Instrumente, die Monodie 2c. ihren besondern Anteil haben, die Mißachtung der bis dahin in Geltung und Ansehen gewesenen Regeln immer mehr zutage; einzelne Ausnahmen — selbst in späteren Zeiten — können nur als Beweise für obige Behauptung gelten.

Wenn der Unterzeichnete nun in folgendem, als dem zweiten Teile der Studie „Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Tonwerken", an die Betrachtung der Textunterlage und Textbehandlung bei den „Modernen"[1]) sich begibt, so ist er sich der eigenartigen Schwierigkeit seiner Aufgabe, deren Lösung „sine ira et studio" nur der guten Sache dienen soll, wohl bewußt. Da aber auch bei dieser Abhandlung einige Notenbeispiele — gute und schlechte, auch solche noch lebender Komponisten — nicht gut entbehrt werden können, ja zur klaren Veranschaulichung sich unbedingt notwendig erweisen, so ist die Nennung von Namen nach Möglichkeit vermieden. Wenn hier und da einige kleine Seitensprünge in die klassische und moderne Profanmusik, oder auch zurück in die „alte" Vokalmusik, gemacht werden, möge man dies dem Verfasser, dem es um möglichste Klarheit zu tun ist, zugute halten.

An der Spitze mögen einige Auslassungen angeführt sein, welche als grundlegend und bestimmend für den Gang der Untersuchungen gelten können. Immer wieder gipfeln dieselben in der Forderung: „Der kirchliche Text ist die Hauptsache, die Musik das mehr oder weniger feierliche Gewand desselben." In dem für jeden Komponisten studierenswerten Werke von Pater Magnus Ortwein[1]) „Über Sprachgesang" heißt es: „Für den Komponisten kirchlicher Gesänge insbesondere ist es strenge Pflicht, zuerst den Text zu berücksichtigen und danach die Musik hierfür zu gestalten, weil die heilige Kirche immerhin in erster Linie das Wort gewahrt wissen will, und zwar nicht bloß in bezug auf die Vollständigkeit (integritas), sondern auch in Hinsicht der Verständlichkeit (intelligibilitas) des Textes, und dazu trägt die sprachgesangliche Behandlung von seiten des Tonsetzers sehr vieles bei, ja: Vokalmusik nach dem Sprachgesang kann, wenn diese Bezeichnung nicht gegenstandslos sein soll, unmöglich etwas anderes bedeuten als — nach den musikalischen Tonverhältnissen gesteigertes Sprechen." — Der Reformator der Kirchenmusik, Dr. Witt, bemerkt: „Mit der Beobachtung der wichtigsten Regeln der „Alten" muß nicht notwendig ein Kopieren derselben verbunden sein. Ich (Witt) nenne es nicht: die Alten kopieren, wenn man der Überzeugung ist, die Alten hätten richtigere Regeln der kirchlichen Melodiebildung und Rhythmik gehabt als die Modernen, wenn man also die Regeln der älteren Gesangskunst anwendet. Daß dann eine gewisse Ähnlich-

[1]) Die sogenannten Klassiker der Instrumental-Kirchenmusik, Beethoven, Mozart, Haydn usw. bleiben im großen und ganzen außerhalb des Rahmens dieser Abhandlung.

[1]) Mit dessen Ausführungen wir allerdings in manchen Einzelheiten nicht ganz einverstanden sind.



keit der Gesangsweise, und damit der Betonung, des Atmens entsteht, ist zwar wahr; aber das ist rein äußerlich, das ist nicht der Geist der Sache." — Der jetzige Generalpräses des Cäcilienvereins, Dr. Haberl, führt aus: „In der Kirchenmusik soll der **Text** richtig, sinnvoll, andächtig deklamiert werden, Wahrheit und Würde müssen widerscheinen, Gehorsam gegen die Vorschriften der Kirche muß in allen Teilen beobachtet werden; die **Melodie** muß eindringlich, ernst sein und soll den Text nicht zerpflücken; der **Rhythmus** darf nicht tändeln oder sich in instrumentalen Formen äußern; die **Harmonie** oder polyphone Imitation hat sich in den Grenzen der üblichen Regeln und Gesetze zu bewegen." An einer andern Stelle sagt er: „Die Kunst (der Musik) befaßt sich mit Melodie, Rhythmus und Harmonie, und hat diese Elemente bei der Gesangskomposition mit dem Texte zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschließen. Steht der Text im Metrum, so bilden sich von selbst, wie bei den Hymnen, rhythmisch und melodisch abgeteilte Sätze; steht er in Prosa, wie bei den wechselnden und feststehenden Meßgesängen, so unterliegt die melodische und rhythmische Bildung der Regeln der Wort- und Satzdeklamation." — Monsignore Ign. Mitterer schreibt: „Betreffend die Behandlung des Textes im Kirchengesange geht der Wille der Kirche dahin, daß derselbe (der Text) stets klar und verständlich hervortreten, daß derselbe durch die Musik nicht gleichsam vergraben, verzerrt und verwirrt werden, daß er nicht durch Verstümmelung oder Durcheinanderwerfen der Worte alteriert und nicht durch ungebührliche Wiederholungen in die Länge gezogen werden soll." Domkapitular Dr. Selbst bemerkt: „Die Kirche schreibt nicht bloß vor, daß irgend etwas gesungen oder musiziert werde. Durch alle die zahllosen kirchlichen Verordnungen über den Kirchengesang zieht sich wie ein roter Faden die Forderung, es solle nur gesungen werden, was für die Feier des betreffenden Tages im Meßbuche steht und was auch vom Priester am Altare gebetet wird; es dürfe von den vorgeschriebenen Gebetsworten nichts ausgelassen, verkürzt oder verstümmelt werden; es müsse vielmehr alles deutlich, verständlich gesungen werden, so daß nicht die Worte durch die zu kunstfertige Verschlingung der Stimmen oder den Klang der Instrumente verdunkelt oder gleichsam vergraben werden." — **Krutschek**, der verdienstvolle Verfasser des Werkes „Die Musik nach dem Willen der Kirche", führt aus Dekreten &c. an: „Es sei nicht zu gestatten, daß der Text der Heiligen Schrift merklich geändert werde durch Verstümmelung, Vor- und Nachstellung und Veränderung der Worte und des Sinnes, um sie der Komposition anzupassen, so daß nicht die Musik der Heiligen Schrift, sondern letztere jener zu dienen scheine." — „Ebenfalls ist jede überflüssige Wiederholung der Worte zu meiden, deren Abänderung oder willkürliche Durcheinanderwerfung ohnehin immer verboten bleibt." — „Die mäßige Wiederholung einzelner Worte oder Phrasen, welche diesen mehr Gewicht verleihen soll, ist gestattet, nicht aber die Wiederholung eines ganzen Stückes." — „Jede Musik ist verboten, in welcher auch nur das geringste Wort des liturgischen Textes weggelassen, versetzt, zerstückelt, zu oft wiederholt, oder unverständlich ist." Als Hauptgrundsatz muß also auch nach Krutschek gelten: „Den ganzen, unveränderten Text zu singen, ist die Hauptsache; liturgische Richtigkeit ist die erste Forderung der Kirche und daher auch von den Komponisten hauptsächlich zu beobachten. Die musikalische Gestaltung des Textes kommt erst an zweiter Stelle in Betracht, ist aber deshalb keineswegs geringzuschätzen und zu vernachlässigen; sie ist nur das Kleid des Textes, das natürlich zu demselben passen und nicht unheilig, weltlich oder theatralisch sein soll."

Nach Obigem hat sich also die vorliegende Abhandlung zu verbreiten:

a) über den Text,
b) über die Melodie,
c) über den Rhythmus,
d) über die Harmonie.

a. Der Text.

Die von den verschiedensten kirchlich-autoritativen Stellen zu den verschiedensten Zeiten über den Text gegebenen

Vorschriften, welche hier in Betracht kommen, beziehen sich kurz gesagt:

1) auf die liturgische Vollständigkeit,
2) auf die Richtigkeit,
3) auf die Deutlichkeit,
4) auf die rechte Aufeinanderfolge,
5) auf die Wiederholung der Worte; dazu kommt noch von seiten der Kunst die Forderung,
6) die sinngemäße Zusammengehörigkeit des Textes (der Satzteile und Sätze) zu wahren.

Ad 1. Die Forderung der liturgischen Vollständigkeit verlangt, „es darf von den vorgeschriebenen Gebetsworten (dem Texte) nichts ausgelassen, verkürzt oder verstümmelt werden", und „die Worte müssen alle dergestalt gesungen werden, daß keine hinzugefügt und keine davon ausgelassen werden". Nun sollte man glauben, es gebe kaum ein Gesetz, dem die Komponisten so leicht nachkommen könnten, wie diesem, und doch gibt es bis in die neueste Zeit hinein kleinere Verstöße dagegen, wenn auch durch den Cäcilienverein eine ganz bedeutende Wendung zum Bessern eintrat und der Vereinskatalog eine strenge und gewissenhafte Kritik gegen solche Konterbande ausübt. Beim Choral freilich, der Grundnorm alles kirchlichen Gesanges, ist die liturgische Vollständigkeit des Textes per se gewährleistet, und doch, wie oft blieb in der Ausführung z. B. derjenigen Kyrie eleison, welche nicht für jede der neun Anrufungen eine besondere Melodie aufwiesen, das „ter" oder „bis" unbeachtet! Wie oft wurde statt der Wiederholung des ganzen Introitustextes nur die Intonation (also: Salve sancta parens etc. etc. sæculorum. Amen. Salve. Punkt! Schluß!) wiederholt, weil nur diese im Choralbuche (es war das alte Lütticher Graduale) notiert stand! Und wie fein unterschied der Küster eines Ortes unweit der Heimat des Schreibers! An Werktagen sang derselbe vom Kredo nur die Sätze: Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilium omnium et invisibilium. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cœlis. Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est. Et vitam venturi sæculi. Amen.[1]) Sonntags kamen dazu alle Sätze zwischen invisibilium und Qui propter nos. Erschien dann die Fastenzeit, so gabs nach dem Et incarnatus est noch den Satz Crucifixus — sepultus est; zu Ostern kam dazu das Et resurrexit, am Himmelfahrtsfeste hierzu noch das Et ascendit, und endlich zu Pfingsten kam dann auch der Heilige Geist ins Kredo hinein. Nicht besser erging es dem „Dies iræ", der Sequenz in der Requiem-Messe. Drei Sätzchen zu Anfang und dann Pie Jesu bis Amen; das war alles. — Wie es in diesem Punkte bei den Klassikern der Instrumental-Kirchenmusik und erst recht bei den dii minorum gentium aussah, darüber hat Witt besonders in den vielen Aufsätzen seiner Zeitschrift „Musica sacra" unter dem Titel „Tonbilder in bunter Reihe aus modernen Kirchenkompositionen" allerlei Interessantes mitgeteilt. Wie selbst Bach und Beethoven in ihren berühmtesten Messen, der „H-moll-Messe" und der „Missa solemnis", mit dem kirchlichen Texte recht eigenmächtig verfuhren, zeigen die Klavierauszüge, die ja um ein billiges zu haben sind. In mehrstimmigen Kompositionen neuerer Zeit, sagen wir „der cäcilianischen Ära", findet man zuweilen das Agnus Dei nur zweimal komponiert, und zwar so, daß das erste nicht wiederholt werden kann, oder das erste Agnus Dei ist so ausgedehnt, daß die Zeit zur dreimaligen Exekutierung nicht ausreicht; letzteres ist bei den Alten recht häufig der Fall. Hierzu bemerkt Krutschek: „Ist in einzelnen Messen das Agnus Dei nur zweimal komponiert, so muß entweder das erste wiederholt werden, oder, wenn das nicht geht, wird vorher ein Agnus Dei gregorianisch gesungen, keinesfalls aber darf man sich mit dem zweimaligen Agnus Dei begnügen. Kann man letzterem unbedingt zustimmen, so muß doch bemerkt werden, daß es passender,

[1]) Nach dem Zusammenhang dieser willkürlich entnommenen Sätze wäre also „Gott, der allmächtige Vater, für uns vom Himmel herabgestiegen, hätte vom Heiligen Geiste aus Maria der Jungfrau Fleisch angenommen, sei Mensch — und ein zukünftiges, ewiges Leben geworden. — Welch' heillose Sinnverwirrung des Kredo-Textes!



weil stileinheitlicher, also künstlerischer ist, statt eines Agnus Dei im cantus gregorianus (das doch immer einer Kirchentonart angehört und nur einstimmig und ohne Takt gesungen werden kann) eine kürzere im Stile der Meßkomposition entworfene, mehrstimmige Rezitations-Kadenz einzulegen, wie Schreiber dieses bei der von ihm herausgegebenen Messe „O quam gloriosum est“ von Vittoria, und wie Bäuerle erstlich bei den beiden Messen Vittorias „Ave Maria“ und „Simile est regnum cœlorum“ und nunmehr auch bei den zehn von ihm in dritter Auflage herausgegebenen Messen Palestrinas getan.[1]) Einer vor mehr als 30 Jahren in den Katalog aufgenommenen Messe fehlt nicht nur ein Agnus Dei, sondern bei dem letzten findet sich in allen Stimmen nur der Text „Agnus Dei, dona nobis pacem“; die Worte „qui tollis peccata mundi“ sind also ganz ausgelassen, trotzdem der musikalisch breit angelegte Satz dieses letzten Agnus Dei mehr als 20 Takte umfaßt, und — die Referenten erwähnen diesen liturgischen Mangel nicht einmal. In den Beilagen zu einer der ersten kirchenmusikalischen Zeitschriften schließt das Offertorium der Requiem-Messe mit dem ersten „Quam olim“; der ℣. Hostias und die Wiederholung des „Quam olim“ fehlt. Eine Menge kleinerer Beispiele, möge denselben nun eine gewisse Gleichgültigkeit oder Nachlässigkeit[2]) oder nur Übersehen zugrunde liegen, zeugt dafür, daß noch immer nicht alles ist, wie es sein sollte. Wird z. B. in der Anrufung „Cor Jesu, spes in te morientium“ das Wort „spes“ — das wichtigste von allen — ausgelassen, so gibt die Textstelle keinen Sinn mehr. Ebensowenig ist es gestattet, das Wort Crucifixus von einer Stimme zweimal singen zu lassen und dafür in derselben Stimme die Worte „etiam pro nobis“ zu unterdrücken. Ebenso ist es zu beanstanden, wenn benedicta in mulieribus statt benedicta tu in mulieribus; Et in unam statt Et unam; Et unam catholicam statt Et unam, sanctam, catholicam; Et tibi reddetur in Jerusalem statt Et tibi reddetur votum in Jerusalem; in gloria Patris statt in gloria Dei Patris; propter gloriam tuam statt propter magnam gloriam tuam; Et ex Patre ante omnia sæcula statt Et ex Patre natum ante omnia sæcula; Deum verum de vero statt Deum verum de Deo vero; Qui propter nostram salutem statt Qui propter nos homines et propter nostram salutem u. ä. mehr vorkommt.

Ad 2. Einiges vom Vorgenannten greift schon in die zweite Forderung, die „Richtigkeit“ des Textes betreffend, hinein. Hierhin gehören des weiteren 1) Fehler in der Prosodie, bezw. falsche Deklamation und Akzentuierung mancher Wörter, z. B. resurgēret statt resūrgeret, munēra statt mūnera, oder offērent, permānes, impētus, erīpe, Virgīne, commōdat, āddūcent, fidēi, muliēres usw.; was noch auffälliger wird, wenn (in einem neuen Konzert-Requiem) innerhalb von sieben Takten das Wort libera je einmal auf der ersten, zweiten und dritten Silbe betont wird, so daß ein Bericht von „einer bisweilen seltsam anmutenden Deklamation“ spricht; 2) falsche Silbenbehandlung, z. B. qui als qu-i, dagegen cu-i als cui, dextram statt dexteram, gloria und gloriam (2silbig) statt glo-ri-a und glo-ri-am, filius (= filjus) statt fili-us oder lin-gu-a-rum statt lin-guarum; ebenso sollten Wörter wie Isa-ac, Mo-y-ses und Ky-ri-e (letzteres trotz Palestrina!) stets dreisilbig behandelt werden; namentlich aus der noch oft vorkommenden zweisilbigen Behandlung des Wortes Kyrie wird beim Vortrag durchgehends Kyrje; 3) falsche Endungen wie Et unum sanctam statt Et unam sanctam, tui famuli statt tuis famulis, pretiosi statt pretioso, hoc passionibus tempore statt hoc passionis tempore etc. Jedem Komponisten, besonders den Laien, sei deshalb nochmals die Mahnung ans Herz gelegt: „Richtige Textwiedergabe ist das erste Erfordernis für (liturgische) Brauchbarkeit einer kirchlichen Gesangskomposition.“

[1]) Siehe ebenfalls die Agnus Dei-Rezitations-Kadenzen des Unterzeichneten im Cäcilienvereins-Katalog zu den Nummern 2700, 2845 und 2955.

[2]) Würde es wohl einem Komponisten, und sei er noch so sorglos, passieren können, bei der Komposition des Liedes „Wer hat dich, du schöner Wald“ etwa das Wort „Wald“ oder auch das Wort „schöner“ auszulassen?



Ad 3. Der „Deutlichkeit" des Textes tut es vor allem Abbruch, wenn die Worte desselben zu sehr[1]) durcheinandergewürfelt werden. Zunächst sei hier bemerkt, daß man an die Deutlichkeit, bezw. „klare Verständlichkeit" des Textes, vollends bei Chorvorträgen, nicht zu hohe Ansprüche stellen darf. Wenn es selbst künstlerisch vorgebildeten, mit allen Sprechschikanen (Zisch- und Stoßlauten, gehäuften Konsonanten rc.) vertrauten Gesangs-Solisten nicht immer gelingen will, bei ihren Solovorträgen von aufmerksamen Zuhörern durchweg verstanden zu werden (und daß dies so ist, wird durch die Notwendigkeit der Textbücher für Theater und Konzertsaal bewiesen), wie soll man bei einem Chorvortrage erwarten dürfen, Wort für Wort zu verstehen! Von ungünstiger Stellung des Chores in manchen Kirchen, schlechter Akustik, Nachhall, Geräusch, Unruhe und dergl. fast unvermeidlichen Umständen soll nicht einmal die Rede sein. Wie viele Zelebranten (also Solisten) mag es geben, denen es gelingt, jedes Wort der Präfation, der Orationen, des Evangeliums rc. klar vernehmbar an das Ohr der Menge zu bringen? Also: die Anforderungen an die deutliche Vernehmbarkeit aller Textworte dürfen nicht zu hoch geschraubt werden. Aller andern Kirchenmusik vorauf hat auch hier wieder der Choral wegen seiner Einstimmigkeit, die eine gleichzeitige Textaussprache durch alle Sänger bedingt, bei weitem den Vorrang, während selbst das deutsche, ebenfalls einstimmige Kirchenlied (trotz des deutschen Textes) bei der geringeren Sorgfalt der Volksmenge im Sprechen schon bedeutend im Nachteile ist.

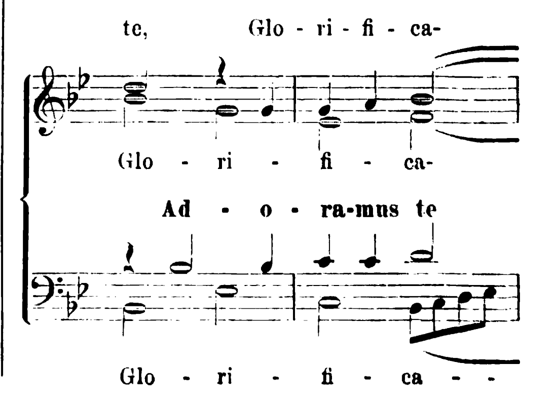
Dem Choral am nächsten stehen die durchaus homophon gehaltenen mehrstimmigen Kompositionen, bei welchen sich ja keine einzige Stimme auch nur mit einer Silbe von der andern Stimme entfernt. Solche Kompositionen sind es, welche von vielen Chören (und Dirigenten) für die „leichteste" Kirchenmusik gehalten und vorzugsweise zur Aufführung gewählt werden. Ob dann halsbrecherische Schwierigkeiten in den Intervallen (für die Einzelstimmen z. B. chromatische Gänge und absolut unmelodische Führungen), oder in den Harmonien (für die Gesamtstimmen z. B. schwierige Modulationen und dissonierende Akkorde) oder bezüglich des Rhythmus vorkommen: das wird überwunden, wenn nur „die Worte nicht durcheinandergehen", wenns nur möglichst geschlossen vierstimmig weitergeht, ohne Pausen, ohne Zählen, ohne Einsätze. Dieser Vorzug der homophonen Satzweise bezüglich der Verständlichkeit der Worte wird aber auf die Dauer nur gar zu leicht zum größten Nachteile für die Kunst. Und wenn P. M. Ortwein einwendet: „Muß denn der liebevolle Gefühls- und Stimmungsaustausch einer Anzahl denkender und vernünftig fühlender Menschen (= der polyphone Chor) so stattfinden, daß hiebei die verschiedenen freien Stimmen in ihrer Nachahmung durcheinander sprechen? Wenn in einer betenden Gemeinde alles durcheinander murmelt, so gilt dies als „unschön"; allein der Chor, welcher das betende Volk vertritt, soll wacker „imitieren", Text zerpflücken, Text verwirren, Text wiederholen dürfen, und dies soll sogar als besonders „schön" gelten", — dann schießt Ortwein auch hier weit übers Ziel hinaus; er übersieht den großen Unterschied zwischen einer undisziplinierten „regellos murmelnden Volksmenge" und dem nach genauen Tönen und rhythmischer Gliederung geregelten Musikvortrage eines disziplinierten Chores, und seine Einwendung wäre leicht mit Stellen aus seinen eigenen Kompositionen zu entkräften. Freilich kann selbst mit der Flagge der Kunst die Textvermengung in Bachs H-moll-Messe nicht vollständig zugedeckt werden, wenn dort in Nr. 7 (!?) des Kredo, einem Duett zwischen Sopran und Tenor, letzterer den Satz „Domine Deus, Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens" singt, während ersterer gleichzeitig (wohlverstanden: als Duett!) den folgenden Satz „Domine Fili unigenite, Jesu Christe altissime" (sic!) zu singen hat. Ähnlich ist's im Kredo der Beethovenschen Missa solemnis an der Stelle, wo der Sopran den Satz „Qui cum Patre" und der Alt „qui

[1]) Daß bei polyphoner Satzweise auf ein- und demselben Taktteile alle vier Stimmen eine andere Silbe aussprechen, ist bei weitem nicht so gefährlich, bezw. verwirrend, als P. M. Ortwein darlegen möchte.

locutus est" singt, während Tenor und Baß das Wort „Credo" hineinrufen. Noch schlimmer allerdings ist es mit einem für den liturgischen Gebrauch geschriebenen fünfstimmigen „Libera" von Ett bestellt, in welchem (wahrscheinlich um mit dem vorhandenen Text „bälder aufzuräumen") jede der fünf Stimmen einen andern Textsatz singt, so daß (textlich dargestellt) folgende merkwürdige „Partitur" entsteht:

Sopran:	**Libera me Domine** .	**tremenda.**
Alt:	**Quando cœli** . .	**per ignem.**
I. Tenor:	**Dies illa**	**valde.**
II. Tenor:	**Tremens factus sum** . .	**ira.**
Bass:	**Requiem**	**eis.**

so daß also die 5 Stimmen gleichzeitig mit den Silben Li, Qua, Di, Tre und Re beginnen und mit den Silben da, nem, de, ra und is ebenso gleichzeitig schließen; was dazwischen liegt, ist ebenfalls vom Bösen. Kurz wird dadurch die Sache, aber heillos durcheinander und für die Liturgie unbrauchbar auch, da neben der summarischen Textvermengung auch die liturgische Form des „Responsoriums" bezüglich der Wiederholungen vernichtet wird. Wie es mit dem „Ausdruck" des fünffachen Textes beschaffen sein muß, läßt sich denken. — An einer Messe Etts tadelt Witt, daß in einem Teile derselben der Text so „ineinander geschachtelt" sei, daß die Komposition unverwendbar wurde. An anderer Stelle tadelt er irgend einen Komponisten: „Das musikalische Thema zum Agnus Dei ist wenig glücklich erfunden, und wenn die Solostimmen den Text so „zerpflücken", daß die erste „Agnus", die zweite „Dei", die dritte „qui tollis peccata" singt, und die vierte mit dem bloßen „mundi" abschließt, so ist das schon mehr geschmacklos als sinnreich." Ein Fehler gegen die Liturgie ist es auch, „wenn in einer Messe der Baß gegen alle Ordnung in das Christe eleison ein zweimaliges „Kyrie" eleison hineinsingt." Ebensowenig lobens- wie nachahmenswert ist es aber auch, wenn bei Palestrina Ähnliches zu finden ist. Das „Et incarnatus est" der 4stimmigen Messe „Dum esset summus Pontifex" ist so kurz gehalten, der Text so „ineinandergeschachtelt", daß von sämtlichen vier Stimmen der Tenor allein die so wichtigen Worte „de Spiritu Sancto" singt, und daß der Baß schon mit „ex Maria einsetzt, während der Sopran noch das letzte Wort „est" von Et incarnatus est singt; das „et homo factus est" dagegen nimmt sechs Takte für sich allein ein, und das ist ebensoviel, wie die sämtlichen vorhergehenden Worte einnehmen. — Eine noch schlimmere Komposition als das Libera von Ett ist die des Orlandus Lassus über den Text „Super flumina Babylonis etc.", der vollständig in Silben und Buchstaben zerzaust und wieder zusammengeschweißt wird (also die Anwendung der synthetischen Lesemethode auf die imitatorische Kompositionsweise); die einzelnen 5 Stimmen singen dann S, u, Su; p, e, r, per; Super; f, l, u, flu; per flu; Super flu; m, i, mi; flumi; per flumi; Super flumi; n, a, na; mina (sic!); flumina; per flumina, Super flumina; et cetera! Welch wunderliche Idee und übermütige Komponisten-Laune! Derselbe geistreiche Lassus hat den bekannten „Solmisations-Hymnus" zum heiligen Johannes so komponiert, daß er bei der ersten Zeile die Silbe und Note „Ut", in der zweiten die Silbe und den Ton „Re", in der dritten Zeile Silbe und Ton „*Mi*" und so weiter, unisono (bezw. von einer Stimme) singen und erst die jeweilige zweite Silbe fünfstimmig erklingen läßt, was sich, nebenbei gesagt, gar nicht so übel anhört, obwohl die Idee nicht mit Unrecht unter die „Spielereien" einzureihen ist. Und selbst Palestrina setzt (die Themen verfolgend) in seiner vierstimmigen Messe „Ave regina cœlorum" mitten zwischen das Glorificamus te der drei übrigen Stimmen das Adoramus te des Tenors, wie folgt:







An dieser Stelle seien auch die beachtenswerten Worte Bellermanns angeführt, welcher will, „daß die letzte oder vorletzte Silbe des unter das Thema gelegten Textes zu einem kürzeren oder längeren Melisma benutzt und solche einer Silbe zugedachte Tonreihe nicht durch unnütze Wortwiederholungen zerrissen werde, damit die Deutlichkeit der neu eintretenden Stimme nicht verdunkelt wird. Eine solche Textbehandlung hat zum Zwecke, daß man, während die erste Stimme solfeggiert, deutlich die Worte der neu hinzutretenden verstehen kann.“ Die Klarheit der schönen Fuge in Händels Messias „Durch seine Wunden sind wir geheilet“ schreibt Bellermann zum großen Teil der meisterhaften Wortunterlage zu, während er an der Mendelssohnschen Fuge aus Paulus „Denn alle Heiden werden kommen“ tadelt, „daß durch große Silbenüberhäufung, Wiederholung der Textworte und Mangel an Anwendung der Melismen oder Solfeggis der Ruhe und Klarheit geschadet wird, da man, wenn alle fünf Stimmen zusammentreten, die allerverschiedensten Silben zu gleicher Zeit hört, so daß keine der vorhandenen Stimmen deutlich zu verstehen ist.“

Fazit: Der Deutlichkeit des Textes möge von seiten der Komponisten durch möglichst klare Anordnung der Komposition (faßliche Themen, natürliche Gruppierung des Textes, Abwechselung zwischen polyphonen und homophonen Stellen 2c.) und von seiten der Ausführenden durch korrekte Aussprache die weitestgehende Beachtung geschenkt werden!

Ad 4. In bezug auf die rechte „Aufeinanderfolge“ der Textworte ist nur wenig zu erinnern, da in den Werken des Cäc.-Ver.-Katalogs in dieser Beziehung die größte Korrektheit vorhanden ist. Am souveränsten und unbekümmertsten geht Beethoven in der „Wortfolge“ zu Werke. In der Missa solemnis läßt er den Worten „non erit finis“ noch ein dreimaliges, bekräftigendes „non, non, non!“ folgen. Nun ist dies ja keineswegs sinnwidrig und im Konzertsaale gewiß recht effektvoll, es mag sogar als energischer Ausdruck seiner persönlichen Überzeugung gelten dürfen, jedoch — liturgisch angängig ist's nicht. Ebenso folgt beim Gloria den Schlußworten „Dei Patris. Amen“ zu wiederholten Malen die Intonation „Gloria in excelsis Deo“ und diesem endlich (ja — endlich!) noch ein dreimaliges „Gloria, gloria, gloria“ in energischstem Rhythmus! Von dem „o! miserere nobis“, dem „Quoniam tu solus sanctus, quoniam tu solus Dominus, quoniam tu solus altissimus“, dem Credo in unum Deum . . . ., Credo in unum Dominum . . . ., Credo in Spiritum sanctum . . . ., Credo in unam sanctam . . . .“, dem „Agnus Dei miserere nobis“ und „Agnus Dei dona nobis pacem“ sei nur vorübergehend Notiz genommen. — Von einer neueren Instrumentalmesse heißt es in deren Besprechung: „Der Text liegt im Gloria stark im argen, ja er ist teilweise ganz ohne Sinn, so sind die Wörter versetzt. Im Kredo steht: Et incarnatus est ex Maria Virgine de Spiritu sancto“, und vor dem dona singt der Solosopran ganz allein das Wort „miserere“. Ebenso überflüssig wie unrichtig ist es auch, wenn ein anderer Komponist dem Hosanna in excelsis am Schlusse noch das Einzelwort „Hosanna“ aufpfropft. — Für die lauretanische Litanei ist für die Folge zu beachten, daß die neu hinzugekommenen Anrufungen an der rechten Stelle einzureihen sind, und daß ältere Kompositionen derselben in entsprechender Weise ergänzt werden sollten.

Fazit: Auch die „rechte Aufeinanderfolge“ der Textworte ist zu beachten, was doch keinerlei Schwierigkeit bereiten kann, da der vorschriftsmäßige Text in korrekter Fassung vorliegt und jedem zugänglich ist.

Ad 5. Bezüglich der „Wiederholung“ einzelner Wörter, Satzteile oder Sätze genaue und allgemein gültige Normen



aufzustellen, ist schlechthin unmöglich. Suchen wir auf andere Weise der Sache beizukommen. Der Choral wiederholt kein Wort; dafür aber ist seine Musik auch bloße Melodie, welche den Gesetzen der Polyphonie nicht untersteht. Das dreimalige „Kyrie, Christe, Kyrie eleison“, „Agnus Dei“, „Alleluja“, „Lumen Christi“, „Ecce lignum“, sowie die Antwortsätze (Lumen ad revelationem! ..., Gloria, laus et honor ..., Commendo Spiritum meum etc.) bei Responsorien u. s. w. sind nicht als Wiederholungen in obigem Sinne, sondern mehr als eindringliche Steigerungen (der Bitten, Lobpreisungen ꝛc.) zu betrachten, was sich bei einigen durch die jedesmalige Steigerung der Tonhöhe klar ergibt. Wollte man auch bei mehrstimmigen Kompositionen ohne jede Wiederholung auskommen, so dürfte man lediglich die Homophonie anwenden. Es gäbe dann nur Abwechslung in der Zahl der Stimmen, und man wäre wohl bald am Ende aller Kunst angekommen. Sobald jedoch die polyphonen Formen der Imitation zur Anwendung kommen, geht es ohne Wiederholung von Textworten nicht ab. Schon der alte Sethus Calvisius schreibt: „Im Cantus planus wiederholt man niemals ein Wort oder eine Silbe, im Cantus figuratus jedoch sind solche Wiederholungen zulässig, zwar *nicht einer Silbe oder eines Wortes*, aber doch eines *Satzteils, wenn ein selbständiger Sinn darin ist*.“ Die alten Meister scheinen freilich manchmal unermüdlich zu sein in der Wiederholung einzelner Wörter, wie Alleluja, Hosanna, Noë u. ä.; sie können ihrem Jubel und ihrer Festesstimmung kaum genug tun. Tadeln wir sie deshalb nicht; denn ihrer Freude daran haben wir manches kirchenmusikalische Juwel, manches begeisterte Tonstück zu verdanken. Heutzutage sind wir etwas weniger entzückungsfähig und können uns für „himmlische Längen“ bei weitem nicht mehr so sehr begeistern; dafür aber sind wir praktischer geworden und begnügen uns gern mit ein paar oder gar mit einem Alleluja, was unter Umständen dem „Allzuviel“ vorzuziehen ist. — In einer im Auftrage Pius IX. *vor genau 50 Jahren* erlassenen Zirkular heißt es: „Die Worte sind der musikalischen Komposition in der nämlichen Reihenfolge zu unterlegen, wie der heilige Text sie angibt. Nachdem ein Satz seinem ganzen Inhalte nach[1]) ausgesprochen worden, ist es zwar gestattet, einzelne Worte oder Phrasen, wenn es nötig sein sollte, zu wiederholen, jedoch ohne Verschiebung oder Sinnentstellung und mit der vorgeschriebenen Mäßigung.“ Zur genaueren Darlegung fügt Witt unter anderem hinzu: „Daß die endlosen Wiederholungen J. Haydns[2]) lästige und sinnentstellende und übertriebene“ (ohne die vorgeschriebene „Mäßigung“) sind, wird niemand bezweifeln. Wiederholungen jedoch, wie sie die Missa „Papæ Marcelli“ bringt, hat die Kirche zu allen Zeiten für erlaubte, „mäßige und nicht lästige“ angesehen. Dann fährt Witt fort: „Will man genauer darlegen, was unter „*mäßigen Wiederholungen*“ zu begreifen ist, so kann ein Analogon (wie ich glaube) Winke geben. Wenn ein Prediger wichtige Worte oder Schriftstellen öfter wiederholt, so kann er gerade damit große Wirkung, Klarheit und Eindringlichkeit (durch Hervorhebung des Entscheidenden ꝛc.) erreichen. „Der Sohn Gottes, der ewige Sohn des *Vaters*“ u. ä. sind keine lästigen *Wiederholungen*; ebensowenig, wenn ein Komponist singen läßt „et homo, homo, homo factus est“ oder „ex Maria, Maria Virgine“; denn das sind ja Worte, die man dem Hörer zu tiefst einprägen möchte. Hier ist also die Wiederholung durch den *Inhalt*

---

[1]) Das ist nicht sehr genau ausgedrückt, dient also wenig zu voller Klärung der Sache.

[2]) In dessen C-dur-Messe sind die Worte Kyrie, Christe eleison im Sopran 30mal wiederholt, ungerechnet die 41 Pausen, die diese Stimme hat; in der Messe in D-moll noch öfter, und in der Messe in D-dur sind die Wiederholungen wegen der langen Fuge geradezu unzählbar. Ein Benedictus hat 133, das dona nobis 160 Takte; wie oft da die Worte Benedictus und dona nobis wiederholt werden, kann wohl jeder selbst ermessen! Im Gloria der Beethovenschen Missa solemnis singen die vier Stimmen insgesamt das Schlußwort Amen 286-, im Kredo gar 312mal, immer wieder von den Fugenworten unterbrochen, so daß der Schlußsatz „Cum sancto Spiritu“ des Gloria 14 Seiten (= 225 Takte), der des Kredo „Et vitam“ mehr als 13 Seiten (= 177 Takte) des Klavierauszuges umfaßt, während Bach für das Cum sancto 11 Seiten (= 128 Takte), für das Et vitam aber nur 3 Seiten (= 45 Takte) braucht.

des Textes aufs beste motiviert und gerechtfertigt. Sie können aber auch oft durch die Struktur und Architektonik des musikalischen Satzes begründet und berechtigt, ja eine besondere Schönheit sein. Es wird für Komponisten nicht unwichtig sein, wenn sie Worte wiederholen wollen, sich zu fragen: „Wie würde ein Kanzelredner die Worte wiederholen? Gibt die Wiederholung einen Sinn? Entspricht sie dem Inhalte? Sind die wiederholten Worte wichtig?" — Für die Stellen des Textes, für welche eine liturgische Aktion vorgeschrieben ist, sagt Witt an derselben Stelle folgendes: „Bei jenen Stellen, bei welchen eine liturgische Aktion (z. B. detectio capitis = Birettabnahme, Verneigung rc.) vorgeschrieben ist, wie beim Adoramus te, Jesu Christe, simul adoratur, Tu rex gloriæ etc., kommt die Regel in Anwendung: Die Wiederholung der Worte darf nicht so geschehen, daß die liturgische Aktion gestört wird. Wenn also z. B. ein Et incarnatus est bis et homo factus est 15—30 und mehr Minuten (! ?) dauert, wie wir es an vielen, vielen Messen[1]) sehen, so kann und muß das immerhin als Störung der liturgischen Aktion betrachtet werden." An anderer Stelle schreibt Witt: „Welche Wiederholung ist mäßig? Doch nur jene, welche den Zelebranten nicht ohne Not und an der unrichtigsten Stelle, wie bei der Wandlung, also beim Sanctus, Benedictus, aufhält; doch nur jene, welche nicht während der Wandlung abzusingen ist." Über die angefochtene, dramatisch wirkende Wiederholung der Worte „Quis est homo?" in seinem herrlichen Stabat mater (op. 7) läßt sich Witt des weiteren aus und sagt unter anderem: „Vor allem bemerke ich, daß diese Wiederholung der drei Worte, die für sich ein Sätzchen bilden („Wer ist der Mensch?"), den kirchlichen Gesetzen nicht widerspricht." — Dann geht Witt zur logischen Begründung und zur illustrierenden Erläuterung der Stelle über, denen folgendes entnommen sei: „Wenn ein Redner sich etwa so ausdrücken würde: Wo ist ein Mensch, ja wo ist ein Mensch so hart und gefühllos, daß er nicht weinen würde, wo ist ein Mensch, der nicht ergriffen würde, wo ist ein Mensch, der Christi Mutter in solchen Peinen sähe u. s. w., ist diese Wiederholung nicht eher eine rhetorische Schönheit?" . . . . „Die vom Chore wiederholten Worte „Quis est homo?" wollen ein Zuruf, ein Refrain sein." . . . „Daß aber das „Quis est homo" **viermal** wiederholt wird, gibt hier einen besonderen Sinn. Nachdem nämlich die Solisten dem Volke (Chore) vorgeführt haben: „Wo gibt es einen Menschen?" wiederholt der Chor voll Verwunderung: „Gibt es wirklich einen solchen?" Die Solisten: „Der nicht weinen würde?" Der Chor: „Das ist ja ganz unmöglich, daß es einen solchen gibt" (das bedeutet nämlich das zweite „Quis est homo" des Chores). Die Solisten: „Wenn man doch Christi Mutter sieht!" Der Chor piano, weil voll Trauer, singend: „Also gibt es doch einen solchen Menschen, obwohl man es nicht für möglich halten sollte!" Die Solisten: „Bei solcher Pein?" Nun kann sich der Chor nicht mehr halten, er bricht in den „furchtbar drohenden Ruf" (Takt 53 f., während vorher der Schritt b, c, b einen ganzen Ton aufweist, wird derselbe hier in c, des, c im Mollgeschlechte verwandelt — und einen Ton gesteigert!), der die ganze Bosheit so ungeheuren Undanks wie mit greller Fackel beleuchten soll, aus:"



Welcher Undank! Alle Begleitung schweigt, erst bei der letzten Note fällt die Orgel *ff.* gleichsam zustimmend mit mächtigen Schritten der Bässe ein, um dann zu rührender Klage in F-moll hinüberzuleiten und durch sanfte Worte das Herz des Undankbaren zu rühren." . . . . „Wenn also ein Prediger die Undankbarkeit der Menschen schildern würde, und seine Zuhörer würden ihn bald klagend, bald drohend, bald verwundert mit den Worten: „Ist es möglich?" oder „Welch ein Undank!" unterbrechen, wäre das unpassend? Ganz das näm-

[1]) Dagegen sind allerdings die „Et incarnatus est" in Beethovens Missa solemnis (32 Takte Adagio) und Bachs H-moll-Messe (49 Takte Largo) mäßig zu nennen.

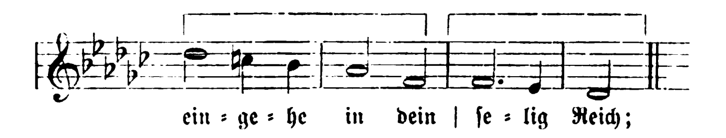
liche sagt die Komposition, soweit das die Musik zu sagen imstande ist!" .... „Aber auch in dramatischer Beziehung ist die Stelle nicht zu beanstanden; denn der Text enthält eine Frage, gerichtet an andere, er enthält einen Zuruf an andere, und diese anderen lasse ich eben zur Verstärkung der Frage und des Zurufs Antwort geben. Nicht überall ist eine Antwort am Platze. Wenn irgendwo, so hier![1]) Auch melodisch wiederholt der Chor nur, was der Sopran (Solo) vorgesungen hat." — Wenn aber in einem „Veni creator" so viele Textwiederholungen vorkommen, daß der Komponist im Raume von 54 Takten nicht über die erste Strophe (4 kurze, achtsilbige Zeilen) hinauskommt, so sind solche Wiederholungen nicht mehr mäßig. Das Maß fehlt auch, wenn der ganze (nicht einmal thematisch, sondern fast rein homophon gehaltene) Satz „Benedictus qui venit in nomine Domini" in den verschiedensten Melodien bezw. harmonischen Unterlagen viermal geboten wird, von kürzeren oder längeren Orgelsolis unterbrochen. Was soll man nun erst sagen zu Verlegenheits-Wiederholungen wie „et propter n o s t r a m, n o s t r a m salutem"; „gloriam t u a m, t u a m;" „dona n o b i s, n o b i s pacem;" „Crucifixus e t i a m, e t i a m pro n o b i s, n o b i s;" „in gloria Dei P a t r i s, P a t r i s;" „miserere n o b i s, n o b i s;" etc., etc. „Geben diese Wiederholungen einen Sinn? Entsprechen sie dem Inhalte? Sind die wiederholten Worte wichtig?" — Oder sieht man nicht auf den ersten Blick, daß sie nur Flickstücke sind? Und doch kommen gerade sie zu Dutzenden (auch in Werken des Cäcilien-Vereins-Katalogs!) vor. Der einfache Text reichte in irgend einer Stimme nicht, und da wird dann aufs Geratewohl das erste beste (oder auch s c h l e c h t e s t e, weil unpassendste) Wort wiederholt; was soll man noch lange nach dem Sinne fragen?

Facit: Bei der W i e d e r h o l u n g von Textworten: Satzteilen, Sätzchen, Fragen, Ausrufen 2c. kommt es eben auch sehr auf das „Wie" der Komposition an, und der Komponist kann dabei seinen guten oder schlechten Geschmack, Sorgfalt oder Flüchtigkeit, Erfindungsgabe oder Armut, Genie oder Handwerk manchmal ungewollt verraten. Deshalb seien obige Fragen Witts recht ernster, allseitiger Beherzigung und Beachtung empfohlen.

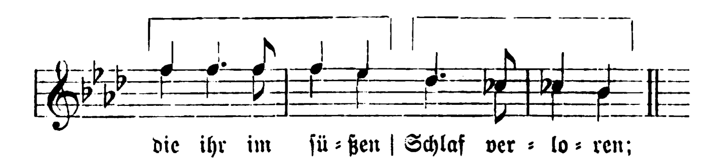
Ad 6. Gegen die Z u s a m m e n g e h ö r i g k e i t der Textworte, Satzteile und Sätze wird gar nicht so selten gefehlt, als man anzunehmen berechtigt wäre. Die Melodie (die musikalische Phrase) macht Abschnitte, Ganz- und Halbschlüsse, wo der Text weder Komma noch Punkt hat, und umgekehrt geht sie über textliche, dem Sinne angepaßte Abschnitte ohne Beachtung hinweg. Aus dem Unsinn des Satzes: „Zehn Finger hab' ich an jeder Hand, fünf und zwanzig an Händen und Füßen", wird sofort etwas Verständliches, wenn zusammengehalten wird, was zusammengehört, also: „Zehn Finger hab ich, an jeder Hand fünf, und zwanzig an Händen und Füßen." Und sollte es gleichen Sinn haben (und dürfte man also die musikalische Syntax (Phrase) nach Belieben bilden), ob man liest: „Betet nie! Ohne Demut lebet in der Welt! Nur für Gott tuet nichts! Was Gott mißfällt, das alles ist lobenswert," oder ob man zusammenhält: „Betet nie ohne Demut des Herzens! Lebet in der Welt nur für Gott! Tuet nichts, was Gott mißfällt: Das alles ist lobenswert." — Wie es also eine sprachlich-schriftliche Interpunktion gibt, wie beim richtigen Sprechen und Rezitieren (selbst in gebundener Rede) das sprachlich und dem Sinne nach Zusammengehörige zusammengehalten wird, so soll es auch in der Vokalmusik, vorab in der kirchlichen Vokalmusik sein; denn die Verständlichkeit des Textes hängt wesentlich von der Beachtung der Interpunktion ab. Haller sagt: „Es ist wohl zu beachten, daß nie getrennt werde, was grammatikalisch zusammengehört. Es wäre z. B. sinnlos, die Präposition propter von den von ihm regierten Wörtern magnam gloriam tuam zu trennen." Ebensowenig darf in der Regel das Attribut vom Substantiv oder das Prädikat vom Subjekt getrennt werden. Auch bei Textwiederholungen ist zu beachten, daß nur Zusammengehöriges, einen Sinn

[1]) Man studiere auch den so wunderbaren Aufbau des bekannten Wittschen Offertoriums „Quis ascendet"; eine musikalische Architektonik feinster, geistreichster Art.

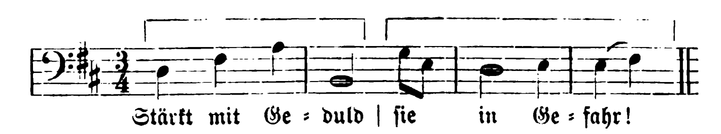
Gebendes (nicht Satztrümmer oder einzelne Wörter) wiederholt werden, also nicht das Wort mundi allein, sondern peccata mundi. Kleinere Textrepetitionen rein dynamischer Art, welche also nicht durch ein festes Motiv, durch thematische Arbeit bedingt sind, sollen ganz vermieden werden. Bei den Einzelstimmen ist dafür zu sorgen, daß sie geschickt abtreten und wirkungsvoll, nicht vergebens, wieder einsetzen. Abschnitte und Punkte im Text können in der Musik nicht durch Septimenakkorde oder andere Dissonanzen dargestellt werden. Zuviele Abschlüsse aller Stimmen jedoch bringen den Eindruck ebenso vieler, nebeneinander stehender, loser Sätze hervor. Letzteres zeigt sich neuerdings bei manchen Meßkompositionen besonders beim dreimaligen Kyrie eleison, deren jedes ein homophones, vollkommen abgeschlossenes Sätzchen von zwei oder mehr Takten bildet, wie es eigentlich nur der Litaneienform entspricht. Von Stellen, wie „Jubilate | Deo omnis terra" gilt das Wort Aichingers (1607): „teils hangen die Worte und der sensus nit recht aneinander", was er also für nötig hält. Trotz des von Wagner in seinen Musikdramen bis zu den äußersten Konsequenzen ausgebildeten Sprachgesanges hört man manche Elisabeth (im Tannhäuser) singen und atmen:



und während (im Lohengrin) die Telramunds und Ortruds im unisono meistens falsch zusammenhalten:



phrasieren die meisten Sarastros (in Mozarts Zauberflöte):



Bei strophisch komponierten Liedern, Hymnen, Kirchenliedern, findet man häufig, daß die musikalische Phrase, das Gewand, nur der ersten Strophe (ihrer Satz- und Wortform) auf den Leib geschnitten ist und ihr also schön „sitzt", während es für den Text weiterer Strophen total „verschnitten" erscheint. Die profane Gesangsliteratur liefert für aufmerksame Zuhörer reiche Ausbeute an solchen Verstößen. Da muß es z. B. heißen: „Die Sonne scheint nicht mehr so schön, | als wie vorher"; daraus wird dann der Textzeile zuliebe: „Die Sonne scheint nicht mehr | so schön als wie vorher", oder der Text sagt:

„Kann brechen, kann lösen ihn | sterbliche Hand?" Weil aber „lösen" das letzte Wort der Gedichtszeile und darum auch der Melodiezeile war, wurde daraus: „Kann brechen, kann lösen | (Cäsur) ihn sterbliche Hand?" — Ebenso „Und die einsame | (Atem) Träne rinnt", oder:

„Blicke von | der kleinen Erde |
Zu dem ew'gen | Glanz empor!" —

In dem Kirchenliede „Christi Mutter", der Übersetzung des berühmten „Stabat mater", reißt an einer Stelle das Zeilenende (durch die Fermate) Attribut und Substantiv auseinander, es heißt also: „Der die Mutter mit dem lieben | (Pause) Sohn in solcher Not erblickt."



In einem andern Liede kämpft man vergebens Jahr für Jahr gegen folgende, durch die melodische Phrase veranlaßte Worttrennung an:

„Das sehnlichst erwarte-
te göttliche Wort;"

hieße der (hier schuldtragende) Text etwa:

„Das sehnlichst erhoffte,
Das göttliche Wort",

so wäre alles in bester Ordnung. Noch Schlimmeres gibts in einem Liede für die Fastenzeit zu hören, welches am Aschermittwoch zuerst gesungen wird und dessen erste Zeile lautet:

„Ich übergebe mich aufs neue;"

die zweite Zeile bringt dann (allerdings nach reichlicher Pause) die ganz anständige Lösung:

„O du, mein Herr und Gott, an (sic) dich!"

Und der ganzen Ausführung Kern heißt: „Text und Melodie stimmen im Satzbau nicht überein."

Ist es denn nun etwas Besseres, wenn der Geistliche am Altare singt:

„Deus in adjutorium | meum intende", statt erst nach „meum" zu atmen (oder aber nach Deus und dann in einem Atem bis intende), oder „et ego resuscitabo | eum in novissimo die", statt das eum noch zum ersten Teile zu ziehen und nach eum erst zu atmen. Bei dem allem gilt wohl die etwas derb ausgedrückte (nicht von mir stammende) Alternative: „Ist das alte Gewohnheit, anerzogener Schlendrian, eingenistete Zerstreutheit, oder gar Gedankenlosigkeit, Unverstand, bemitleidenswerte Beschränktheit?" Aber nein, das muß so ziemlich in zwei gleichmäßige Teile nach der Zahl der Silben zerlegt werden, und nach solch äußerlichen Grunde wird dann geatmet und in den Text eine Lücke gemacht, wo keine sein darf. — Ist es aber etwas anderes, wenn die Komponisten immer wieder phrasieren:

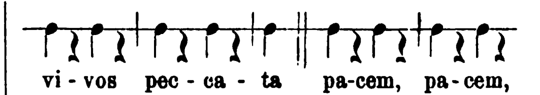
„in gloria Dei | Patris, Amen," oder
„Crucifixus | etiam pro nobis," "
„Et in Spiritum | Sanctum, Dominum", "
„sub Pontio Pilato | passus et sepultus est", "
„Ave verum[1] | corpus natum de M. V., "
„Confirma | hoc Deus . . . . ." oder
„et benedictum | fructum ventris tui", "
„qui in diebus | suis placuit Deo", "
„et tibi reddetur | votum in Jerusalem", "
„ne absorbeat | eas tartarus" etc., etc.

[1]) Mozart komponiert einwandfrei:
Ave, Ave, | verum corpus | natum de M. V.

Da stimmt die musikalische Deklamation nicht mit dem lateinischen Sprachgenius überein, Nichtbeachtung der Interpunktion und Hinübergreifen einer musikalischen Phrase in einen neuen Textsatz oder Gleichgültigkeit gegen die Zusammengehörigkeit der Satzteile zwingen zur Annahme, „der Komponist kenne höchstens die Bedeutung und den Sinn der lateinischen Wörter, das Grammatikalische derselben aber sei ihm gänzlich fremd." — Hierhin gehört es auch, wenn in dem Offertorium „Confirma hoc" (Pfingsten) die Worte „tibi offerent" so behandelt sind, daß sie — nach zu oftmaliger Wiederholung des a templo tuo und des quod est in Jerusalem — einen neuen, unabhängigen Satz bilden; oder wenn in einer Vertonung des Offertoriums „Tulerunt Jesum parentes ejus | in Jerusalem || ut sisterent eum | Domino" ||, der erste Satz in der Weise zerrissen wird, daß die Worte „Tulerunt Jesum" (die doch für sich allein keinen Sinn geben) zweimal komponiert sind und das zweitemal bei Jesum eine ausgedehnte Schlußformel (Ganzschluß in der Oberdominante) angebracht, also ein musikalischer Punkt gemacht ist, wo er nicht hingehört; wenn dann weiterhin die Worte „parentes ejus" zu der Ortsbestimmung „in Jerusalem" gezogen, also von „Tulerunt Jesum" vollständig getrennt sind; wenn endlich dem zweiten Teile ähnliches Unrecht geschieht, da das musikalische Thema ihn folgendermaßen zerreißt „ut sisterent | eum Domino", wo doch das Wort eum unbedingt zu ut sisterent gehört und nicht zu Domino. Richtig und einwandlos konnte und durfte es nur in zwei Sätze und vier Teile zerlegt werden. — Ein anderes Bedenken betrifft die Wiederholung der ersten Texthälfte eines Satzes, wenn z. B. in dem Offertorium „Dextera Domini" nach vollständig behandeltem Texte nochmals die Worte „Dextera Domini exaltavit me" als Schluß wiederholt werden; da doch der liturgische Text mit den Worten

„opera Domini“ abschließt. Ein weiteres Bedenken macht sich geltend bezüglich des Stimmungsausdrucks, wenn z. B. in einer Komposition des Offertoriums „Angelus Domini“ (bei dessen Text doch der Schwerpunkt nicht in den Worten „quem quæritis?“ sondern in dem osterfreudigen „surrexit sicut dixit“ liegt), eine elegische Stimmung vorherrscht; das steht keinesfalls im Einklange mit der Auffassung der Kirche. — Demnach: „Eine gute Komposition muß den logischen Bau einer Rede zeigen. Selbst wenn sie nicht schwungvoll, begeisternd, glanz- und gedankenvoll wäre, sie muß logisch richtig gedacht sein.“ Kompositionen, denen dieser logische Zusammenhang fehlt, nennt Witt recht derb „geistige Krüppel“ und „sinnloses Zeug“. Von der Trennung zusammengehöriger Wörter durch die Komponisten war schon die Rede, manchmal liegt auch die Schuld an den Sängern, wenn sie z. B. durch Atmen trennen bonæ | voluntatis, propter magnam | gloriam tuam, et propter nostram | salutem, qui tollis peccata | mundi u. s. w. Wenn nun erst in einer Meßkomposition, die den ausgesprochenen Zweck verfolgt, als „Vorstufe zu den Alten“ zu dienen, nach Vorschrift (bezw. Einzeichnung) des Komponisten sogar einzelne Wörter durch Atmen zerrissen werden, z. B. Glori | ficamus te, Et in | carnatus est, et sepul | tus est, et conglorifi | catur, Bene | dictus u. m. a., was dann, vollends wenn dadurch auch richtig (logisch) gebildete musikalische Phrasen oder Melismen zerstört werden? Daß für Effektmittel wie Trennung von Silben desselben Wortes durch Pausen, etwa

e - le - i - son a - - men vi - vos



in der katholischen Kirchenmusik bezw. in kirchlichen Tonwerken kein Platz ist, versteht sich von selbst.

„Auch eine schlechte Art, die Zusammengehörigkeit des Textes zu wahren, einer einfachen Fuge oder Imitation Worte zu unterlegen, ist es, wenn man zum Texte nicht einen einfachen, kurzen Satz wählt, welcher in den verschiedenen Durchführungen immer auf dieselbe Weise unterlegt werden kann, sondern statt dessen einen aus mehreren Sätzen zusammengesetzten, vielleicht die Zeilen eines Gedichtes, und nun mit dem Thema bald diese, bald jene Worte singen läßt. In einer Fuge in Schillers „Macht des Gesanges“, komponiert von A. Romberg, benutzt dieser für die folgenden vier Zeilen (Verse):

„Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude mit Gigantenschritt
Geheimnisvoll nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt“

ein und dasselbe Thema.“

Ob es überhaupt logisch zulässig ist, obige vier Zeilen so äußerlich zu trennen und den so verschiedenartigen Textinhalt mit demselben musikalischen Ausdruck zu versehen, mag jeder Leser sich selbst ausdenken. Nichts anders jedoch ist es, wenn bei polyphoner Setzweise ein Komponist (wenn auch der „Kürze“ halber) einen imitierenden Satz so einrichtet, daß (bei fünf Stimmen) folgende Textpartitur entsteht:

1. St. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum,
2. St. — unum „ „ „ „
3. u. 4. St. — in „ „
5. St. — peccatorum,

so daß also die zuletzt mit der Imitation einsetzende Stimme vom ganzen Satze bloß das letzte Wort „peccatorum“ bringt. Das nennt man den Text zerpflücken, ihn logisch zerreißen, Trümmer bieten. In gelinderer Form kommt dies in neueren Werken häufiger vor, als es bei flüchtiger Beobachtung scheinen mag. — Texte aber, die gleichartigen grammatikalen und logischen Bau zeigen, die also den sogenannten Parallelismus der Glieder nach Inhalt oder Form, oder nach Inhalt



und Form aufweisen, was wohl am häufigsten in den Psalmen vorkommt, mögen auch in gleicher oder ähnlicher Form (melodisch, rhythmisch und harmonisch in Sequenzen oder Steigerungen) musikalisch bearbeitet werden. Es ist dagegen nicht nur nichts einzuwenden, sondern es kann das sogar zu einer großen Schönheit werden. Ein besonders schönes Beispiel dieser Art erläutert Witt (Musica sacra, 1874, pag. 50) folgendermaßen:

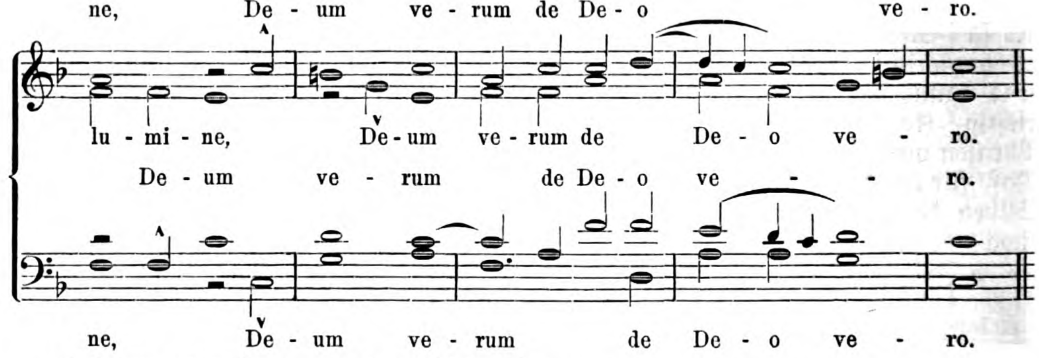
„Bei der absoluten Rührigkeit der Stimmen in den „alten" Werken sind die Einsätze und Abschlüsse jeder Stimme, die Betonung der langen und die Nichtbetonung der kurzen Silben von unbeschreiblicher Wichtigkeit. Nehmen wir folgende Modulation nude crude:





so wird uns dieses unmotivierte Aufeinanderfolgen von Akkorden c, g, a-moll, f (dreimal) ein verwundertes Lächeln abgewinnen. Wie lautet nun diese Stelle in Palestrinas Missa „Aeterna Christi munera?"





Palestrina hat hier wegen des gleichen Textinhaltes „Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott" dreimal die gleiche Modulation[1]) angewendet. Es ist unglaublich, wie herrlich diese Stelle bei nicht zu raschem Tempo (M. M. 𝅗𝅥 = 84—88) wirkt, wenn jede Stimme richtig betont. Der Takt tritt dadurch ganz zurück, das Schrankenlose und damit das Ewige tritt hervor." — Auch der Choral weist nicht selten solchen Parallelismus zwischen Text und Musik (Melodie) auf. Angeführt sei in Noten hier aus dem Introitus „In nomine Jesu" nur die Stelle

[1]) Also Harmonie, ebenfalls gleiche Melodie (mit knappen Imitationen einerseits zwischen Sopran und Alt, andererseits zwischen Tenor und Baß, dazu noch kurzes Abtreten der Stimmen, dann Pause, und merkliches, wirksames Eintreten) und gleichen Rhythmus. (J. Q.)

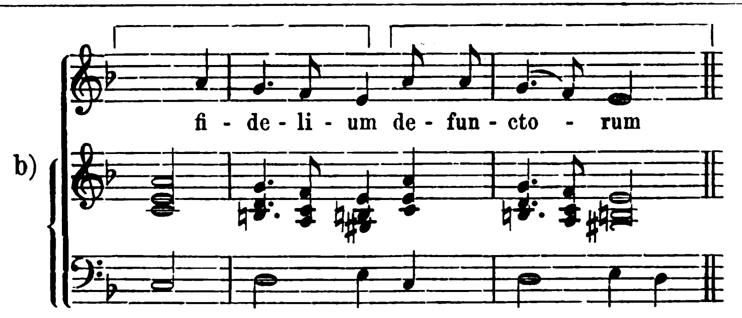


d. h. (die Knie) der Himmlischen, der Irdischen und der Unterirdischen, wobei die Melodie dem Texte in einfachster Tonmalerei adäquat wird.[1]) Weitere Choralbeispiele sind 1) die beiden nach Form und Inhalt gleichen Sätze des Verses aus dem Graduale des Festes vom allerheiligsten Blute (Grad. Rom. Med.: p. 317); 2) die beiden gleichförmigen Fragen im Offertorium „Calix benedictionis" desselben Festes (G. R. M., 319): „nonne . . . est"? 3) die Communio des Kirchweihfestes (G. R. M. [53]) „Domus mea" mit den drei gleichartigen Verheißungen; 4) in der Communio der Votivmesse de Ss. Sacramento: „Quotiescumque" (G. R. M. [67]) die Stelle „manducaverit panem" mit „vel biberit calicem", sowie „corporis" mit „et sanguinis." —

Solche und ähnliche Texte mögen auch begründeterweise in der mensurierten, mehrstimmigen Musik in einander gleicher oder ähnlicher Fassung vertont werden, wenn dies so schön gelingt, wie in obigem Beispiele von Palestrina. An Texten, die hierhin gehören, würden außer obigen noch zu nennen sein: Die beiden Sätze Domine Deus, Rex cœlestis,[1] Deus Pater omnipotens,[2] und Domine Deus,[1] Agnus Dei,[2] Filius Patris[3]; das zweimalige „Qui tollis peccata mundi"; dann cœli et terræ; visibilium omnium et invisibilium; simul[1] adoratur,[1] et conglorificatur;[2] Te decet[1] hymnus Deus in Sion,[1] et tibi reddetur[2] votum in Jerusalem;[2] de pœnis inferni[1] et de profundo lacu[2] u. m. a. Wenn dagegen Cherubini in seiner Krönungsmesse dem ersten wie dem zweiten Teile folgender Textstellen judicare vivos[1] et mortuos,[2] sowie „cujus regni[1] non erit finis"[2] im Gesangssatze dieselbe Fassung (nur die Begleitung über einem basso obstinato variiert recht bescheiden) gegeben hat, so läßt sich das nicht begründen; es ist bloße Formsache. Ebenso „ist es offenbar ein Mangel, wenn in einer Meßkomposition die Sätze „cujus regni non erit finis" und „Et in Spiritum Sanctum", welche inhaltlich so sehr voneinander verschieden sind, genau denselben musikalischen Ausdruck haben." Zu demselben Thema des Parallelismus der musikalischen Form ohne den Parallelismus des Wortsinnes gehören u. a. folgende beiden Beispiele:



[1]) In Dom Pothiers Liber Gradualis ist die Fassung der Melodie anders.



Facit: Die sinngemäße Zusammengehörigkeit der Worte sorgfältig zu beachten, kann den Komponisten, besonders denen aus der Laienwelt, nicht dringend genug empfohlen werden. Als ein Werk, welches in diesem Sinne nicht bloß tadellos, sondern geradezu vortrefflich zum Studium der „Zusammengehörigkeit des Textes" geeignet ist, sei Hallers opus 80; 35 Offertorien (Pustet, Regensburg, Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2663) genannt.

b. Die Melodie.[1]

Was ist „Melodie?" Wer könnte wohl auf diese Frage eine erschöpfende Antwort, also eine umfassende Begriffserklärung geben? Haller sagt in seiner Kompositionslehre: „Unter Melodie verstehen wir die Folge mehrerer nach Höhe, Tiefe und Zeitdauer wohlgeordneter Töne, also ein wohlgeordnetes Steigen und Fallen der Töne, mit andern Worten: eine in Tonfall und Rhythmus geordnete Tonfolge." Haberl definiert im Magister choralis: „Melodie ist eine nach musikalischen Gesetzen geordnete Reihe von Tönen, die dem Ohre nach Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, sowie durch Wechsel in den Graden der Stärke angenehm erscheint." Bellermann setzt auseinander: „Unter Melodie verstehen wir eine Aufeinanderfolge von Tönen, welche auf unser Ohr im Vorüberklingen einen angenehmen, oder, wenn man so sagen kann, harmonischen[2]) Eindruck machen." Weiterhin sagt er dann: „Über die Bildung von Melodien läßt sich wenig sagen. Es bleibt hier fast alles der Erfindung des Genies überlassen: sehr häufig findet man entfernte Intervalle angewandt, chromatische und diatonische Töne miteinander verbunden und Übergänge von einer diatonischen Reihe in die andere, ohne daß dadurch das Gehör unangenehm berührt würde." — An Genauigkeit lassen vorstehende Definitionen gewiß zu wünschen übrig, was noch schlimmer zu werden droht, wenn von „kirchlicher Melodie" die Rede ist. Für Bellermann sind „die strengen Gesetze der Melodiebildung des Chorals und der alten Mensuralmusik der Kodex für alle wahre Kirchenmusik; die Gesetze, welche dieser Musik den Stempel der erhabensten Einfachheit und reinsten kirchlichen Keuschheit aufgedrückt haben, und mit deren Verlassen der Verfall der Kirchenmusik in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts begonnen habe." — „Die Meister des 16. Jahrhunderts haben ihre Melodien, auch die frei erfundenen, nicht bloß die dem gregorianischen Choral entnommenen oder nachgebildeten, stets ohne die „Karzergitter" der Taktstriche niedergeschrieben. Dadurch ist für gute Phrasierung, für das Atmen, für die Zusammengehörigkeit der Melodieglieder, für die Tonfarben, Akzentuierung, Beschleunigung, sowie für die Abstufung der Stärkegrade ein bedeutsamer Anhaltspunkt gegeben." — Daß z. B. folgende Motive (Melodien):



[1]) Daß von der Betrachtung der intervallischen Elemente der Melodie die rhythmischen nicht geschieden werden können, daß letztere bei der mensurierten Musik immer wieder in erstere hinübergreifen, sei hier nur angedeutet.

[2]) D. h. hier soviel wie „wohlproportionierten". J. Q.





Sprachmelodie, Sprachgesang genannt werden dürfen, steht doch wohl außer allem Zweifel. „Wer also Palestrinensische Melodiebildung kennen lernen und in sich aufnehmen will, schreibe sich aus dessen Kompositionen recht viele Hauptmotive mit Text in ähnlicher Weise, ohne die beengenden Taktstriche ab (ob er dabei halbe oder Viertelnoten bevorzugt, ist gleichgültig) und präge sie durch öftere ungekünstelte Vortragsversuche seinen Sinnen ein.“

Suchen wir dem Ideale der „kirchlichen Melodie noch auf andere Weise nahezukommen. An Eigenschaften für dieselbe wird verlangt; sie sei:

gesangvoll, würdig, klar, edel, lieblich, zart, ungezwungen, geschmeidig, selbständig; sie wachse aus der Meditation des Textes heraus und weise „schöne Linien“ auf. Fast noch reicher ist die Auswahl in den Eigenschaften, die sie nicht haben soll; sie sei nicht:

unsanglich oder gesangswidrig, gewöhnlich, verbraucht, banal, weichlich, sentimental, leidenschaftlich, zopfig, trivial, handwerksmäßig, ärmlich, hausbacken, öde, starr, geschraubt; sie enthalte keine Wendungen und Windungen, sei nicht vom modernen Periodenbau abhängig, weise nicht „zu unruhige Linien“ auf, 2c. 2c.

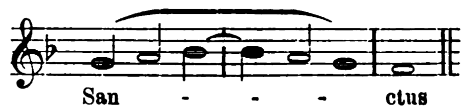
„Obigen Anforderungen entsprechende mit Text verbundene „kirchliche“ Melodie entsteht aus dem verständnisvollen, grammatikalisch wie sprachlich richtigen und deklamatorisch gehobenen Vortrage der (kirchlichen) Texte und Sätze;“ sie kann also Sprachmelodie genannt werden. Für solche Sprachmelodie (= Sprachgesang) stellte Witt die bekannten drei Regeln[1]) auf:

1) „Die betonten Silben sollen länger dauern, als die unbetonten;

2) sie sollen in höherer Tonlage stehen, als die unbetonten;

3) sie sollen auf die guten Taktschläge (Taktteile) fallen.“

Wenn er (Witt) nun daran anknüpfend, sagt: „Die Alten wollten überhaupt nicht den Text deklamieren; sie fragten sich überhaupt nicht, wie ist das Wort Kyrie oder Sanctus zu deklamieren, sondern sie nahmen ihr Thema, bearbeiteten es nach ihren Regeln, und die Sänger legten den Text im einzelnen unter“, so ist das eben so ungeheuerlich und unbegründet, als wenn er wegen der Stelle



fragt: „Was ist das? Eine Textdeklamation? Ist das Sprachgesang: Sa-a-a-a-anctus? Nein, sondern ein Solfeggieren auf dem Vokal a, der ebensogut e, o oder u heißen könnte.[1]) **Also,**[2]) von einer Sorgfalt in der Textbehandlung und Textdeklamation **wie wir sie meinen,** kann keine Rede sein!“ — Drehen wir nun den Spieß einmal um und nehmen die Sache, „wie wir (Witt) sie meinen“, setzen das Sanctus aus Witts Missa XI. Toni =



hierher und fragen: „Ist das Sprachgesang: Sa-a-a-a-a-a-a-a-anctus? Soll **also** auch bei Witt von einer Sorgfalt in der Textbehandlung und Textdeklamation keine Rede sein? — Doch — und tausendmal doch! Beides sind sogar ganz vortreffliche Beispiele solcher Sorgfalt;

[1]) Regel 1 und 3 gehen zugleich den Rhythmus mit an.

[1]) Ei, ei; aber nicht doch! Dann hieße es ja Senctus oder Sonctus oder Sunctus!

[2]) Dieses „also“ hat Witt sich sehr leicht gemacht.



jenes (Palestrina) würdevoll-ruhig, dieses (Witt) feierlich-lebhaft. — Ebensowenig trifft Witts Vorwurf zu, „daß die Alten die Worte ohne jegliche Rücksicht auf Akzent unter ihre Noten schoben[1])“; freilich darf man nicht „Akzent“ und „schwere Taktzeit“ miteinander identifizieren. — Unbedingt zustimmen muß man Witt aber, wenn er sagt: „Wer sich über Sprachgesang (= Melodie) nicht klar ist, der möge das Komponieren (und das Kritisieren) von Gesangsmusik getrost aufgeben. Er wird den Text (und der ist für die Kirche die Hauptsache) nie richtig behandeln oder dessen Behandlung (durch andere) richtig beurteilen.“ . . . „Für solche, die nicht des Lateinischen mächtig sind, die nie die Geschichte der lateinischen Sprache studiert haben, ist es außerordentlich schwer, in der melodischen Stimmführung alle Fehler zu meiden.“ . . . . „Die Melodie ist das Wesentlichste, die Seele der Musik; die Melodie (sobald sie einmal rhythmisiert ist) bedingt hauptsächlich den Ausdruck und damit die Kirchlichkeit oder Unkirchlichkeit, dann aber auch die Wirkung (den Effekt) der Musik.“ — Jedoch will Witt nicht „die absolute Herrschaft der Melodie über den Text, weil dadurch Sünden gegen die richtige Deklamation entstehen.“ Und wiederum: „Der Text allein tuts nicht, wenn die Melodie nicht stimmt.“ Zu einem ernsten Texte eine fröhlich-heitere, zu einem erhabenen Texte eine gewöhnlich-banale, zu einem fröhlichen Texte eine ernst-traurige Melodie zu setzen, — das stimmt nicht; Wort und Ton müssen sich möglichst decken. „Wenn die musikalischen Perioden nicht aus dem Text direkt herauswachsen, sondern letzterer nur in die ersteren gelegt wird, wenn mehr auf Glanz und Äußerlichkeit als auf die Meditation des liturgischen Textes gesehen wird, so ist das recht bedenklich.“

Gehen wir nunmehr zu den landläufigsten Mängeln und Fehlern über, welche bezüglich der Melodie bei den „Modernen“ vorkommen. Dahin gehören:

a) Unbetonten Silben sprungweise einen hohen Ton zu geben, was zu falscher Deklamation und Ausführung verleitet, z. B.



b) die unbetonten Silben im Melisma zu bevorzugen oder zu sehr zu benachteiligen:



c) figurierte „Windungen und Wendungen“, wie sie besonders bei den „Neuitalienern“ in Gebrauch sind:



[1]) Welch häßliches Wort!



Im letzten Beispiele ist nur das Wort „Jesum“ gut deklamiert; dagegen sind bei allen dreien „dem liturgischen Texte Dehnungen und Stockungen zugefügt, durch die eine schwungvolle Deklamation gehemmt wird.“

d) Größere Intervallensprünge, welche der Melodie die „Schönheitslinien“ rauben:

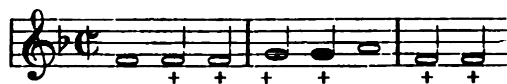


e) Zu liedmäßig Klingendes:



Folgende Sequenzen nennt Witt geradezu **unkirchlich:**

f) Bezüglich der Teilung einer Melodienote in zwei gleiche Hälften und der zugehörigen Textunterlage ist es nötig, etwas weiter auszuholen. Wenn Witt (und mit ihm Ortwein in der Polemik gegen Weber) folgende Stelle aus Palestrinas Missa „Æterna Christi munera“



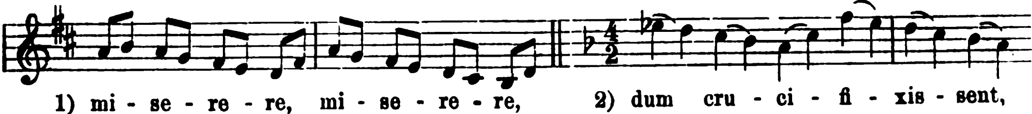
als solche von Weber perhorreszierte Teilungen einer Note in zwei Hälften ansieht und sie nun seinerseits auch „unnatürlich deklamiert, unschön, gezwungen“ nennt, so treffen seine Schläge wieder einmal neben das Ziel; denn Palestrina schrieb ja nicht



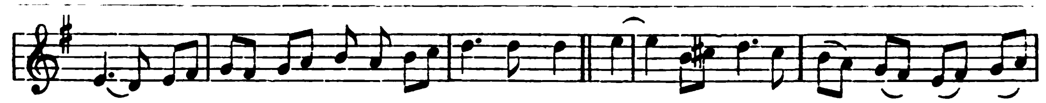
Übrigens war von Weber sicher nicht die Teilung einer „Note“ in zwei Hälften, sondern die Teilung einer „Taktzeit“ (also beim 4/4-Takt die Teilung einer Viertelnote in zwei Achtel, beim Allabrevetakt die Teilung einer Halben in zwei Viertel) gemeint, was Weber etwas ungenau ausgedrückt und Witt recht ungenau aufgefaßt hat. Wenn man schreibt:



so ist gegen die Deklamation unter 1) von Sprachgesangswegen gar nichts, gegen die unter 2) aber um so mehr einzuwenden; denn ersteres klingt natürlich und singt sich gut, letzteres ist gezwungen und singt sich unschön. Beispiele solcher schlechten Deklamation wie unter 2) gibt es zu Hunderten auch in der Literatur des Cäc.-Ver.-Katalogs. — Trotzdem die klassische Konzertmusik (nicht am wenigsten Bach und Händel[1]) unser Ohr an die Verbindung zweier Achtel auf jeder Silbe gewöhnt hat, sollte sich doch der Kirchenkomponist den gehäuften Gebrauch dieser Art versagen und nicht schreiben:



[1]) Belege hierzu bietet jeder Klavierauszug ihrer Oratorien in Hülle und Fülle.



Vereinzelter Gebrauch zweier Achtel mit folgender neuer Silbe ist weniger störend, wenn die Silbe durch keinen oder nur einen Konsonanten getrennt (siehe 1 u. 2), als wenn deren mehrere vorhanden sind (siehe 3 u. 4.).



Über dergleichen Stellen[1]) sagt Witt: „Ich bin nicht der Meinung, daß ein moderner Komponist sich eine solche Stelle nie erlauben dürfe, aber ein Herausgeber alter Werke darf sie nicht aufoktroieren."

Mit letzterem wäre der Übergang zum dritten Punkte schon eingeleitet, der sich verbreiten soll über den

c. Rhythmus.

Kornmüllers Lexikon gibt von dem Begriffe Rhythmus folgende Definition: „Rhythmus ist die von einem musikalischen Kunstwerke ausgefüllte Zeit, insofern dieselbe durch die Bestandteile des Melos oder des sprachlichen Textes, für das Gefühl des Zuhörers bemerkbar, in bestimmte gesetzmäßige Abschnitte zerfällt." — Das klingt gewiß recht dunkel und gewunden. Bellermann und Haller schweigen sich in allen (Kirchen- und modernen) Tonarten aus über diese Materie. Reimann sagt: „Rhythmik ist die Lehre von den durch die verschiedene Dauer der Töne (Länge und Kürze) entstehenden Kunstwirkungen." Das ist weder heller, noch ungewundener;[2]) was also nun: Ist Rhythmus nur Takt; ist Takt immer Rhythmus? Ist Rhythmus nur Bewegung? gleichmäßige oder ungleichmäßige? geordnete oder willkürliche? Wichtiger als eine genaue Beantwortung dieser Fragen scheint mir die Bemerkung Reimanns zu sein, „daß die Länge gegenüber der Kürze beruhigend, die Kürze gegenüber der Länge anregend wirkt; die Folge einer größeren Anzahl Kürzen ist daher unruhig, aufregend, die Folge einer Anzahl Längen feierlich, würdevoll."[1]) — Weitere allgemeine Aussprüche über diese Materie sind: „Wenn der Komponist die Melodie so erfunden hat, daß sie an die prosodischen und deklamatorischen Gesetze der Sprache sich anschmiegt, ja aus denselben herauswächst, dann wird der Rhythmus dieser Melodie ähnlich sein der Sprache, ihrem Satz- und Periodenbau." — „Die Fesselung des Textes in den Banden des Rhythmus[2]) ist der vokalen Musik überhaupt und — laut den positiven Vorschriften der Kirche über Wahrung der Verständlichkeit, Integrität usw. des Wortes — der kirchlichen Vokalmusik insbesondere durchaus unwürdig." — „Das ernsteste und erhabenste Motiv (= Melodie) kann durch verschiedene Rhythmisierung (und anderweitige Umgestaltung) weichlich, sentimental, leidenschaftlich, lustig, ja zum perfekten Tanze werden." Statt nun weiter über hüpfenden, hinkenden, zerpflückten, gehämmerten, marschmäßigen, steifen, stoßenden, verzwickten, sprachwidrigen u. s. w. Rhythmus zu verhandeln, ist es wohl praktischer, an der Hand von Beispielen der Sache näher zu treten. Einem feinen, fließenden Rhythmus widerstreben:

a) schlechte, unschöne, unsangliche, ja für die menschliche Stimme unnatürliche Bindungen, wie:

[1]) Auf die Melodielosigkeit der Mittelstimmen in vielen neuen (besonders in den leichten, homophonen) Kompositionen einzugehen, liegt kein Anlaß vor, obschon gerade diese es sind, die den Katalog, der ihnen „der Schwachen wegen" Aufnahme gewährte, schon manchen Angriffen ausgesetzt haben. Es sei nur bemerkt, daß gerade die Mittelstimmen bei ruhender Melodie (in der 1. Stimme) die Bewegung vor Stockungen bewahren sollen.

[2]) Es geht also in der Musik mit der Definition des Rhythmus, wie in der Mathematik mit der Begriffsbestimmung des Winkels.

[1]) Dies wird bestätigt durch die getragenen Akkorde und deren feierliche Wirksamkeit bei den weitaus meisten Et incarnatus est der Alten.

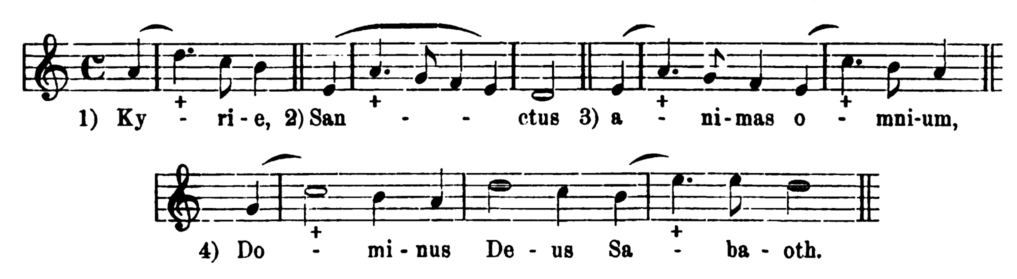
[2]) Hier kann nur ein einförmiger, ungeordneter, starrer Rhythmus gemeint sein, nicht der freie, der die Taktfesseln möglichst zu lockern oder zu lösen sucht.





sie erschweren dem Sänger die richtige Betonung und machen auf den Zuhörer den Eindruck des Ungelenken, des Stokkenden.

b) Bindungen, bei welchen betonte Silben auf schlechtem Taktteile beginnen und dann auf den guten, verlängerten Taktteil mit verschiedener Tonstufe hinübergeschoben werden, z. B.:



Solche Bindungen verursachen allemal einen rhythmischen Stoß, einen Akzentknoten, vollends bei gehäuftem motivischem Auftreten oder sorgloser Ausführung. Diese Bindung ist eigentlich eine rhythmische Verschiebung einer sehr guten rhythmischen Führung und Akzentuierung, gegen deren Fassung in folgender Gestaltung:



nichts einzuwenden ist. Freilich liegt hier die Sache auch ganz anders, da hier die erste Viertelnote (bezw. Synkope) **auch** als betonte Taktzeit erscheint, beide also **gleichwertige** rhythmische Akzente haben. Ebensowenig ist es zu tadeln, wenn die erste Note eine halbe ist oder wenn die Viertelbewegung schon früher begann, z. B.



c) Mehrmalige Teilung der betonten Taktzeit in zwei Achtel, während die unbetonte immer eine Viertelnote bekommt, z. B.:





„Ähnliche rhythmische Sonderlichkeiten und Verzwicktheiten, die den Eindruck des

Hüpfenden machen, verunstalten auch manches „alte" Stück, und zwar mitten zwischen getragenen, melodiös wie rhythmisch und harmonisch breit angelegten Stellen, z. B.:



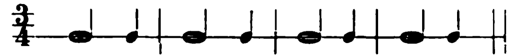
oder wenn Hasler in ein feierlich beginnendes Veni Sancte Spiritus folgendes Thema



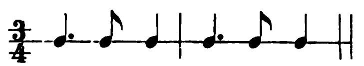
hineinwirft und 16 Takte lang so weiter hüpft. Ist das nicht eine Verhunzung des eigenen Werkes? ein häßlicher Klumpfuß an einem schönen Körper?" — Hüpfend ist auch — allerdings nicht so ganz schlimm — die Teilung der betonten Taktzeit in zwei Achtel, während die unbetonte die Viertel behält:



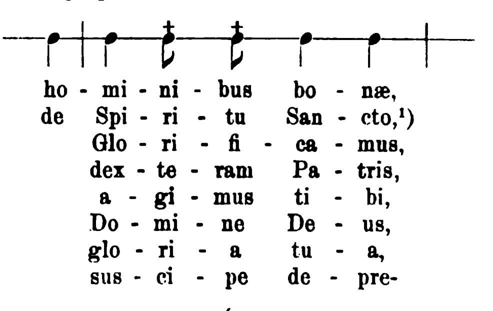
Geradzu **hinkend** wirkt der fortgesetzte Trochäus:



Bei daktylischen Wörtern artet der Rhythmus leicht in eine Art „Schmiedemotiv" aus:



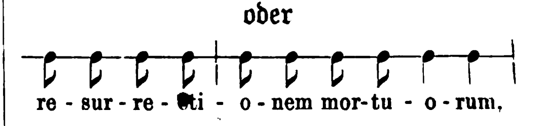
d. Die Behandlung drei- und mehrsilbiger Wörter oder der Übergänge zu neuen Wörtern, wie dies folgende Musterkarte zeigt:

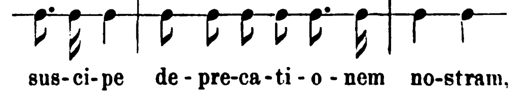


oder

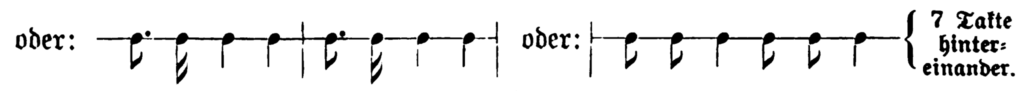


oder









7 Takte hintereinander.

oder

Et in ter-ra pax ho - mi - ni - bus,

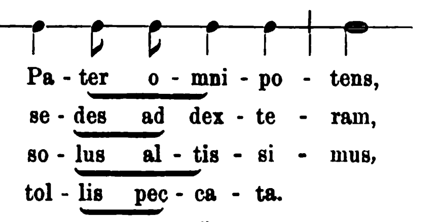
und dergl. mehr in den mannigfaltigsten und kühnsten Variationen, für welche von der Kritik die artigsten Benennungen geprägt wurden, z. B.: „ermüdend geklopfte, sich einbohrende, marschartige, gehackte, trauermarschartige Rhythmen, rhythmische Peitschenhiebe, stereotype Instrumentalrhythmen, Textdrescherei, buchstabierende (besser syllabierende) Klopfgeister eines sprachwidrigen Rhythmus, Rhythmus des schlendernden Mazurka-

[1]) Daraus wird beim Vortrage meistens: Spirittu, hominibbus, suscippe, Dominne etc.

tanzes, Verrenkung der zappelnden Textglieder durch rhythmische Schläge" ꝛc. Durch homophone Mehrstimmigkeit wird die Sache noch schlimmer:



Weniger schlimm wird es empfunden, wenn die beiden Silben auf den Achtelnoten verschiedenen Wörtern angehören, z. B.:



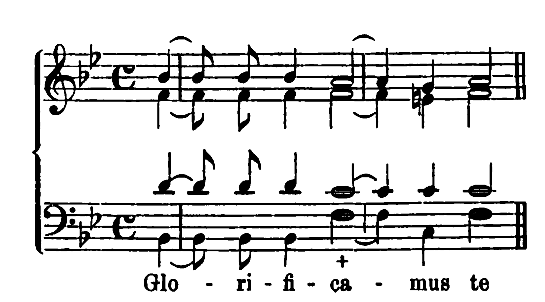
e) Unvermittelte Übergänge von rhythmischen Längen in Kürzen und umgekehrt, also zu großer Abstand in der Notendauer,

1) in Einzelstimmen:



das verlöscht die „schönen Linien" mancher an sich nicht üblen Melodien.

2) im Chor:



c) Falsche Zusammenziehung des Melos im dreizeitigen Takt:



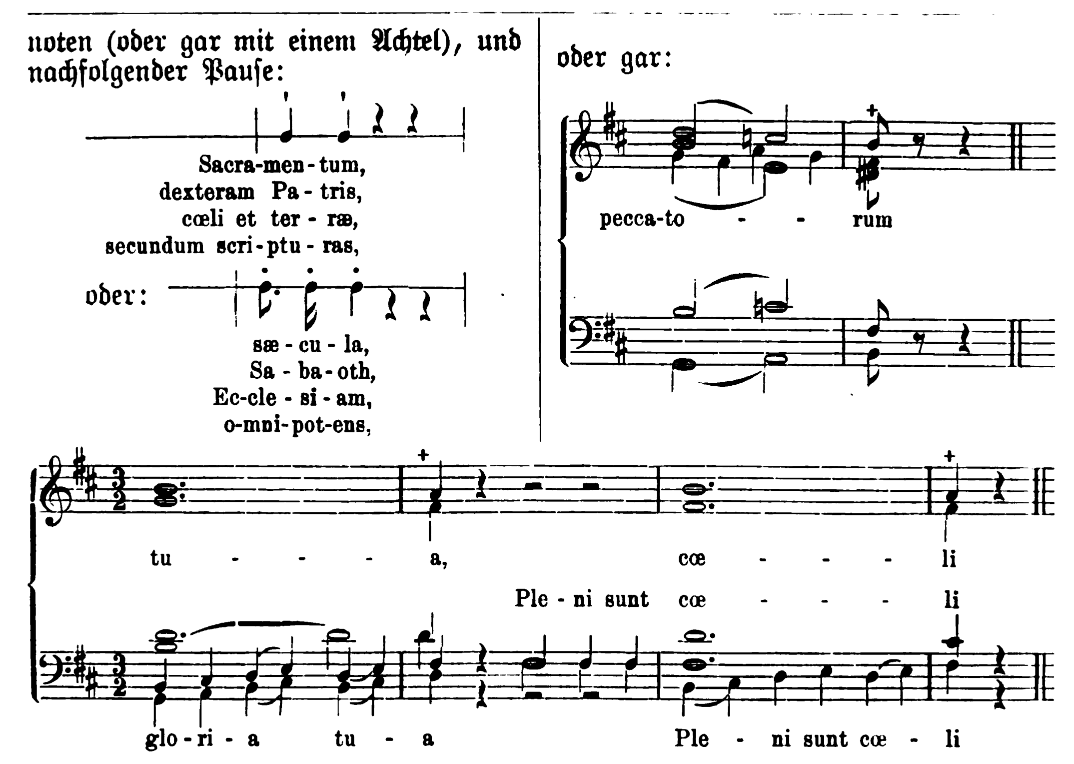
Das Widerliche und Unrichtige eines solchen Deklamationsrhythmus liegt offen am Tage. Bezüglich der Behandlung des dreiteiligen Taktes soll in der Kirchenmusik der Grundsatz befolgt werden, die rhythmische Gestaltung in Sätzen mit dieser Taktart so einzurichten, daß der Akzent nicht zu scharf und nicht in ununterbrochener Folge hervortrete.

f) Das Abtreten bezw. Abknappen des Textes mit zwei staccato-Viertel-

noten (oder gar mit einem Achtel), und nachfolgender Pause:

oder:

oder gar:



Wie ganz anders und wie viel besser machten das doch die Alten und selbst Bach in der schon mehrmals erwähnten H-moll-Messe, wo er im Gratias folgendes breit angelegte Thema durchführt:

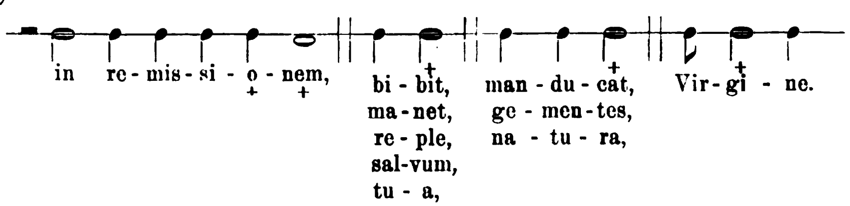


hätte er geschrieben:



so würde dieser herrliche Satz noch mehr den „Alten" sich nähern, als er dies so schon tut; bei „propter magnam gloriam tuam" beginnen aber wieder die kurzen Rhythmen und langen Koloraturen.

g) Allerlei anderes:



Solchen (a—g) rhythmischen Mängeln gegenüber seien empfohlen: natürliche, erfrischende, starke, belebende, schwungvolle Rhythmen und kräftige Synkopierungen.

d. Harmonie.

Die harmonische (akkordische, diatonische, modulatorische, chromatische) Seite der Textunterlage und besonders der Text-

behandlung erschöpfend oder auch nur in annähernder Vollständigkeit zu behandeln, würde dem hier beabsichtigten Zwecke nicht entsprechen und sowohl den Rahmen dieser Abhandlung als auch den zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten. Es wären Bände darüber zu schreiben und außerdem müßte dem Verfasser nicht bloß die ganze (alte und) moderne Literatur (speziell sämtliche Werke des Katalogs) der Kirchenmusik zu Gebote stehen, sondern er müßte auch Gelegenheit haben, wenigstens die prägnantesten Werke der einzelnen Stilarten mit eigenen Ohren zu hören. Wir müssen uns also hier bescheiden und können nur im allgemeinen in die Behandlung dieses Punktes eintreten. Die Harmonie (Akkorde[1]) und ihre Verbindungen) kann als das Ergebnis der Begleitung einer gegebenen oder erfundenen Melodie,[2]) aber auch als das Resultat des Zusammenklanges einer Anzahl selbständig[3]) geführter Stimmen erscheinen. Im ersten Falle spricht man von homophoner, im zweiten von polyphoner Satz- oder Kompositionsweise. Beide, Homophonie und Polyphonie, haben ihre besonderen Gesetze und sind besonders bei gegenseitigem Wechsel von ausgezeichneter Wirkung auch bei der Vertonung des kirchlichen Textes. Unausgesetzte Anwendung der Homophonie würde Monotonie, Langeweile, oder zur Verhütung derselben gekünstelte Rhythmen und überfeinerte Effekte in der Vortragsweise erzeugen, während zu starke, ununterbrochene Polyphonie zu viel Unruhe hervorbrächte und keine gesammelte Stimmung aufkommen ließe. Als Einzelheiten, welche hier angeführt zu werden verdienen, mögen folgende Punkte der Beachtung empfohlen sein:

a) Das Übergewicht soll den reinen Dur- und Molldreiklängen (aber nur ja nicht in steifer Aneinanderreihung mit immer springendem Baß) eingeräumt werden, in allen möglichen Lagen und Umkehrungen, nebst dissonierenden Vorhalten usw. Frei eintretende Quartsextakkorde, dann Septimen- und Nonenakkorde mögen sorgfältiger und seltener Anwendung empfohlen sein, weil sie gar zu leicht zu Weichlichkeit und falscher Sentimentalität[1]) führen, welche beide der Kirchenmusik in keinem ihrer Teile gut anstehen, nicht einmal bei den „Mariengesängen".

b) Überladungen an Harmonien, melodischen Verzierungen oder Stimmenbewegung oder auch an rhythmischen Eigenheiten rufen je nachdem Schwerfälligkeit oder zu große Unruhe hervor. In diesem Punkte kann nur zu einem edlen, wenn es sein muß, entsagenden Maßhalten angeraten werden. — Mancher Komponist weiß (musikalisch) zu viel zu sagen. Das wäre noch nicht schlimm, wenn er nur nicht auch alles sagen wollte, was er weiß. Dagegen wissen andere Komponisten nichts oder recht wenig zu sagen, und ihnen muß man es wirklich übelnehmen, daß sie nun — doch etwas sagen.

c) Daß an besonderen Stellen kleine, dem Texte entsprechende Wort- bezw. Tonmalereien angebracht werden, ist zu natürlich, als daß es anders sein sollte; wenn es nur mit Maß und nicht in gar zu äußerlicher oder unwürdiger Weise geschieht. Wenn allerdings zwischen cœli und terræ oder zwischen „Gloria in excelsis Deo" und „Et in terra pax"[2]) immer eine halbe oder ganze Oktave Unterschied sein soll; wenn beim Crucifixus immer wieder Schauer und Entsetzen hervorgerufen werden sollen, wie es bei der Kreuzigung wirklich geschah; wenn bei judicare vivos et mortuos in der Instrumentalmusik wirklich die Posaunen[3]) (wenn auch nicht die des jüng-

[1]) Erst von der Dreistimmigkeit ab kann also von eigentlicher Harmonie (= Zusammenklang verschiedener Töne) die Rede sein.

[2]) Für die dazu nötigen Kenntnisse sorgt die Harmonielehre.

[3]) Dafür birgt die Formenlehre (der sogen. Kontrapunkt) das nötige Rüstzeug.

[1]) Deren übrigens in manchem ganz diatonischen Tonstück mehr stecken kann, als in einem andern vom Chroma Gebrauch machenden; es gibt also seichte, sentimentale Diatonik, wie es auch ernste, ja herbe Chromatik gibt.

[2]) Bach bringt nach dithyrambischer Bewegung liebliche Ruhe, während Beethoven vom (himmlischen) Jubel in die (irdische) Knie sinkt. Beide bringen dadurch Effekte hervor, welche wohl religiös, konzertmäßig, aber nicht gebetsmäßig und kirchlich zu nennen sind.

[3]) Vgl. Berlioz' „Requiem" mit vier besondern Blasorchestern, welche nach den vier Himmels- (bezw. Konzertsaals-)gegenden verteilt sind.



sten Gerichts) alles übertönen, oder wenn im Stabat mater die Harmoniefolgen sich martern und winden, so ist das eben übertriebene Tonmalerei. Solche hat den Referenten eines modernen Stabat mater zu folgenden teils entrüsteten, teils sarkastischen Worten veranlaßt: „Die reinste Jungfrau hat sich nicht wie ein Wurm unter dem Kreuze gekrümmt, und konvulsivische Zuckungen, wie sie durch körperliche und seelische Leiden bei sensitiven Personen vorzukommen pflegen, sind ihr nach dem allgemeinen Glauben erspart gewesen. Daß auch sogar die paradisi gloria noch chromatisch versalzen und verpfeffert wird, vermindert das Verlangen nach solcher Paradieseßherrlichkeit!" — Wenn freilich jede aufsteigende Tonreihe bei „ascendit" und jede absteigende bei „descendit" u. ä. als äußerliche Tonmalerei angekreidet werden soll, so ist das ebenso ungerecht, als wenn man den „Alten" zum Vorwurfe macht, daß sie bei Wörtern wie gaude, lætare, jubilate usw. ihre Freude in meist ähnlicher rhythmischer und melodischer Bewegung kundgeben. Freilich, auch hier muß es heißen: „Alles mit Maß!"[1])

d) Wie schon einmal von Abschlüssen an falscher Stelle, von zu häufigen Abschlüssen und Stückwerk mit kleinen Sätzchen die Rede war, so sei hier einer guten Verteilung der Schlüsse, der Ganz-, Halb- und Trugschlüsse, der Modulationen usw. je nach den Anforderungen des Textinhaltes das Wort geredet.

e) Keine Stilvermengung sollte es geben. Wenn modern, dann modern; wenn alt, dann alt; aber keine Verbrämung moderner und hypermodernster Stellen mit archaisierenden Wendungen in den Akkordfolgen, oder mit Motiven aus dem Choral, oder gar Choralmelodien mit modernster, chromatisierender Harmonisierung ausgestattet.

f) Der Komponist suche nicht, auf zu vielen Schultern tragen, d. h. seine Kompositionen für zu vielfache Ausführungsmöglichkeiten (Art der Besetzung) einrichten zu wollen. Der mehrstimmige Frauenchor bedarf einer andern Begleitung, als wenn derselbe Satz durch Männerchor ausgeführt wird, und wie öde und nichtssagend sehen meist Tenor und Baß bei nachträglich zur Vierstimmigkeit erweiterten Kompositionen aus, wenn obige Stimmen nur aus der Begleitung herausgezogen wurden! Das reine Füllmaterial! Ebenso kann die Orgel oder gar das Harmonium allein niemals eine orchestral konzipierte Komposition zu rechter Geltung bringen.

g) Man lasse den Gesangssatz, der ja das Wichtigste, den Text, zu vertonen hat, nie zur Nebensache, zum ärmlich bedachten Aschenbrödel werden (es ist schon mehrfach zu beklagen gewesen!) gegenüber einer gar zu reich gekleideten Orgel- oder einer in schillerndem Prachtgewande einherschreitenden Orchesterbegleitung!

h) Die Abwechselung zwischen unisoni und Mehrstimmigkeit bei begleiteten Stücken sei wohl überlegt! Erstere sollten nicht für das letzte Wort eines Satzes oder gar für Worttrümmer zur Mehrstimmigkeit übergehen, also nicht etwa unisono: „qui locutus est per Pro-" und dann die beiden Silben „phetas" mehrstimmig.[2]) In reinen Vokalsätzen sollten stilgerecht keine unisoni zur Anwendung gebracht werden.

[1]) Der erlaubten und unerlaubten (bezw. zu beanstandenden, weil unkirchlichen) Tonmalerei in der Kirchenmusik würde allein ein starker Band zu widmen sein.

[2]) Nur ein Beispiel für viele:



i) Im homophonen wie im polyphonen Satze sollte das An- und Unterbringen von Flickwörtern (etwa bloß um den zweistimmigen Satz zum dreistimmigen und letzteren zum vierstimmigen zu machen) vermieden werden.

k) Bei polyphonen, imitatorisch angelegten Stücken wähle man kurze Textworte für die Motive, sorge für deren zweckentsprechende Verwertung, für klaren Eintritt der neu hinzutretenden Stimmen, wie auch für geordnete Bewegung, ohne Stockungen usw. usw.!

Schluß: Daß in Vorstehendem nicht alles enthalten ist, was etwa noch gesagt werden könnte, daß der eine den Hinweis auf dieses, der andere den Hinweis auf etwas anderes vermißt, daß wieder andere in dem Gesagten viele einfache und selbstverständliche Dinge, sogenannte „Binsenwahrheiten", finden, soll alles gerne zugestanden sein. Doch können, wie die Referate des Cäc.-Ver.-Katalogs beweisen, solche Wahrheiten nicht zu oft wiederholt werden. Ist doch auch z. B. das 7. Gebot: „Du sollst nicht stehlen!" eine solche Binsenwahrheit, und — wie voll stecken die Gefängnisse von Dieben!

Mit drei trefflichen, beherzigenswerten Mahnungen aus anderem Munde möchte der Unterzeichnete Abschied vom geneigten Leser nehmen. Haberl mahnt: „Wer nicht wenigstens sechs Messen und dreißig Motetten von Palestrina nach allen Beziehungen studiert und analysiert hat, sollte den Versuch nicht wagen, polyphone Vokalsätze drucken zu lassen, ehe er sie besonders nach rhythmisch-textlicher Seite wiederholt gefeilt[1]) hat."

Witt versichert: „Es ist keine große Kunst, wenn man erst in der Polyphonie tüchtig ist, auch mit chromatischen und enharmonischen Gängen, Wendungen und ähnlichen Kunststücken umzuspringen. Aber eine große Frage ist, ob man nicht durch Chromatik, besonders wenn sie nicht sehr sparsam angewendet ist, an Ruhe und Würde verliert, was man an Reichtum und Abwechselung der Harmonien gewinnt. Wer die Alten kennt, der findet an ihrer so lebensvollen polyphonen Bewegung viel mehr Freude und Genuß, trotz ihrer Diatonik, als an aller Chromatik und Enharmonik der Modernen."

Mitterer endlich schreibt: „Vor weitgehender Anwendung der Chromatik und exorbitanter Verwendung der modernen Modulationsmittel sei gewarnt! Mehr Maßhalten in diesen Punkten erhöht den absoluten Kunstwert und speziell die kirchlich-liturgische Qualität wesentlich."

Am Schlusse unseres vielfach mühevollen und dornigen Weges, voll von Gestrüpp, Mißwachs und kleinerem Unkraut, sei jedoch nicht der vielen blühenden Schönheiten und der duftenden Gewächse in dem im ganzen wohlbestellten Garten der heutigen kirchlichen Tonkunst vergessen, von welchen der Cäcilien-Vereins-Katalog fast Blatt für Blatt Kunde gibt. Dieses und alles

Ad majorem Dei gloriam!

Elberfeld. **Jakob Quadflieg.**

[1]) Wie aber, wenn die eigene Feile stumpf ist?



Kritiken und Referate.

Johannes Wolf. **Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460.** Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet. 3 Bände. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1904.



Schon zwei Jahre sind vergangen, seitdem Dr. Johannes Wolf, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Berlin, eine auf eigener Quellenforschung beruhende Geschichte der Mensuralnotation in der bisher wenig und noch weniger gründlich behandelten Zeitepoche von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts der Öffentlichkeit übergab. Selbständig, wie das Werk angelegt, war es jedenfalls dazu geeignet, nicht geringes Aufsehen selbst oder vielmehr gerade bei der fachmännischen Zunft zu erregen; denn nur wenig Monate dauerte es, und es erschien alsbald schnellsten Schrittes ein jugendlicher Partner, der, angetan mit allem scharfen Rüstzeug der Kritik, dem Werke nicht ungefährlich zu werden drohte. Fr. Ludwig (geb. 1872) publizierte in den Sammelbänden der JMG Jahrgang VI (1905) Heft 4, S. 597 bis 641, eine (sage 44 Seiten) umfassende, eingehendste Besprechung dieses dreiteiligen Werkes, die selbst wiederum „verfehlt in Ton und Tendenz" aus mehreren Gründen eine längere Replik seitens des (wie sich denken läßt) mehr als überraschten und noch mehr angegriffenen Verfassers (Sammelbände der JMG. Jahrgang VII Heft 1) hervorrief.

Es ist sicher von großem Interesse, dieses scharfe, oft peinliche Turnier der beiden Gelehrten, die ja voraussichtlich doch dereinst das Verdienst um die Durchforschung dieses musikgeschichtlichen Spezialgebietes gemeinsam teilen werden, genauer zu verfolgen. Referent hat sich keine Zeit und Mühe verdrießen lassen, in diese Kritik und Gegenkritik sich zu vertiefen, wie auch zunächst das Werk selbst einer näheren Durchsicht zu würdigen; er glaubt aber, der Allgemeinheit mehr zu nützen, wenn er dieselbe von der Ventilierung von kleinen und noch mehr kleinlichen Einzelheiten verschont, — was an der 1. Auflage zu bessern ist, wird H. Wolf wohl selbst am innerlichsten fühlen und (denke ich) unterdessen bereits geändert haben — dafür aber, was so selten geschieht, diejenigen Punkte eigens herauszustellen sucht, über welche sich die Musikwissenschaft bereits oder nunmehr eins geworden ist, oder welche wenigstens debattereif, daher debattewert erscheinen. Hiefür ist aber eine gleichzeitige inhaltliche Analyse des Buches aus Gründen des Zusammenhanges geboten.

Der 1. Band des Werkes, der zugleich der wertvollste und wichtigste ist, da er die Resultate persönlicher Forschungen enthält (die begreiflicherweise von den damit verbundenen Opfern an Zeit, Geld und Gesundheit nicht isoliert werden dürfen), bildet die „Geschichtliche Darstellung" (X und 424 Seiten), welche geradezu von systematischem Gepräge ist, was gleich die Einleitung erweist. In der letzteren bemüht sich Dr. Wolf, die Wirkungszeit der Theoretiker des 13. Jahrhunderts auf den indirekten Wegen von Indizienbeweisen chronologisch festzulegen.

Wenn auch die Franko-Frage nicht endgültig gelöst erscheint, so ist sie doch mit Geschick und Gründlichkeit ventiliert, wie auch (S. 4) der Entwicklungsgang der semibrevis an der Hand der Theorie anschaulich dargelegt wird: „die semibrevis ging wahrscheinlich aus der Zweiteilung der brevis hervor" (das liegt doch wohl schon in der Bezeichnung!) . . . 1) „Der Gebrauch von mehr als drei (2—7) semibreves auf den Wert einer brevis und 2) die Anwendung des Punktes zur Abgrenzung der brevis-Werte wird auf Petrus de Cruce zurückgeführt (S. 9). „In diesem *haben* wir einen älteren Zeitgenossen der *Frankonen zu* erkennen" . . „seine Laufbahn beginnt vor Franko.." „Eine geregelte Pausenlehre treffen wir zuerst bei Johannes de Garlandia" (S. 10) . . . (weiteres über die Entwicklung der Pausenlehre siehe S. 11). Die mehrstimmigen Werke von Adam de la Hale, des bedeutendsten Musikers des 13. Jahrhunderts, werden näher untersucht (S. 11 ff.). „Mit ziemlicher Sicherheit läßt sich sagen, daß zwischen 1250 bis 1260 der Boden bereitet war, aus dem ein Franko herauswachsen konnte" (S. 14) . . vor 1250 setzt die Tätigkeit Frankos nicht ein (S. 15) . . Die Wirksamkeit Adams de la Hale nehmen wir um 1250 an und sehen ihn als älteren Zeitgenossen der Frankonen an, mit deren Lehren er auch sonst übereinstimmt (S. 15) . . Die Periode der Frankonen ist sogar nicht vor 1260 anzusetzen ... der ältere Johannes de Garlandia (zirka 1190 in England geboren) studierte und wirkte in Paris von 1210 bis bald nach 1232 ... Die Wirkungszeit des Perotinus (dessen Vorgänger Leoninus bereits „optimus organista" genannt wird) ist in den letzten Jahrzehnten (letztes Viertel) des 12. Jahrhunderts zu suchen (S. 17) . . . die Einführung fixer Notenwerte vollzog sich in der Periode des Perotinus (S. 18) . . . die Gesetze des Joh. de Garlandia sind ein Niederschlag der Kompositionen des Perotinus, die bis in die Frankonischen Zeiten als Muster gelten . . . Der englische Anonymus IV ist ein Zeitgenosse der Frankonen, dessen Werk vor 1272 nicht geschrieben ist (S. 19). Diese Ergebnisse bietet allein schon die Einleitung.

Näherhin ist im 1. Abschnitt von der „ars antiqua" (1250–1325) die Rede; speziell handelt das 1. Kapitel, das mit einer Würdigung der Bedeutung der Frankonen beginnt, von der Entwicklung der Notation in Frankreich und England (bei Petrus le Viser, Walter Odington, Joh. de Garlandia minor), das 2. von der Entwicklung der kleineren Notenwerte bei den Italienern (bis Marchettus, dessen Lehre genau dargestellt wird).

„Eine spezifisch-italienische Mensuraltheorie scheint erst von Petrus de Cruce Ausgang genommen zu haben" (S. 28). „Der zeitweilige Rhythmus tritt in Italien jetzt gleichwertig neben den durch den Vergleich mit der heiligen Dreieinigkeit sanktionierten dreiteiligen Rhythmus (S. 29)". — Die Notation des Marchettus war wohl imstande, der auf ziemlich hohen Stand befindlichen damaligen Praxis zu folgen; es gelingt ihr aber nicht immer, rhythmische Verhältnisse zweifellos darzustellen. „Die Notation hat noch etwas Schwerfälliges und Unfertiges an sich, sie ist noch nicht zur Reife gelangt, steht noch nicht auf der Höhe" (S. 36).

Im 3. und letzten Kapitel des 1. Abschnittes sind die aus der Zeit von Petrus de Cruce bis zur ars nova erhaltenen praktischen Denkmäler verzeichnet, besonders der Roman de Fauvel, welcher das bedeutendste auf uns gekommene Denkmal französischer Kunstübung vor der ars nova ist. Er ist genauestens beschrieben.

Nunmehr (im 2. Abschnitt) folgt die Darstellung der französischen „ars nova", die Erfindung des Philippe de Vitry, die übrigens Dr. Wolf nur eine „Neuerung" nennt, insofern, als sie „nur eine geniale Weiterentwicklung der ars antiqua" bedeutet (S. 64); sie ist im 2. Abschnitt sehr klar, aber auch umfassend ausgefallen (S. 63 bis 152), weshalb ich sie hier nicht einmal im Auszug wiedergeben möchte. Zudem „ist den Darlegungen der einzelnen Kapitel, soweit sie die Details der Notation angehen, im wesentlichen beizustimmen" — so F. Ludwig l. c. S. 60. „Die hier niedergelegten Forschungsresultate legen Zeugnis ab von ausgedehnter Durcharbeitung des stattlichen Materials" (idem ibidem).

Jedoch mögen wenigstens die Verdienste des Philippe de Vitry hier aufgezählt sein — sie sollten in zukünftigen Kompendien der Musikgeschichte nicht mehr fehlen —:

1) Die Selbständigkeit der „minima" anerkannt zu haben,

2) das Verhältnis von longa zu brevis auf brevis und semibrevis sowie semibrevis und minima übertragen zu haben,

3) die quaternaria und senaria perfecta aus der italienischen Praxis eingeführt zu haben und

4) entsprechend den Begriffen modus und tempus für die Teilung der semibrevis den Begriff prolatio geschaffen zu haben; die eigentliche Großtat Philippe de Vitrys ist: das Verhältnis von longa zu brevis auf brevis und semibrevis sowie semibrevis und minima übertragen zu haben (S. 64).

Ich persönlich begrüße es noch als glücklichen Gedanken, daß im Schlußkapitel eine Anleitung gegeben wird, die Mensur ohne besondere Taktzeichen zu erkennen. Die Zusammenstellung von 34 Regeln macht dem Historiker, noch mehr dem „Dozenten" alle Ehre — und viele dankbare Schüler (auch in der Ferne)!

Dem dritten Abschnitt (S. 153—225) sind die französischen Denkmäler der ars nova im 14. Jahrhundert (und deren Notation) zugeteilt, näherhin handelt es sich hier um die französische Tonkunst bis zur Zeit des Übergangs gegen Ende des 14. Jahrhunderts (Guillaume de Machaut[1]) und die Denkmäler der Übergangszeit zu Dufay, Binchois.

„Zentrum aller musikalischen Bildung war bis zur 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts Paris ... gegen Ende des Jahrhunderts bekam aber die Schule von Cambrai Übergewicht (S. 185) ... Die Niederländer stellen sich an die Spitze der Musikentwicklung."

„Etwa im 4. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts scheint sich der Umschwung aus der vollen roten in die leere schwarze (weiße) Note vollzogen zu haben, veranlaßt durch die größere Bequemlichkeit, welche die Anwendung nur einer Tinte bot. Wir sehen die weiße Note alle Funktionen der roten übernehmen (S. 213) ... „Die Notationskünsteleien mittels Imperfektion und Synkopation treten zurück; es macht sich allgemein das Streben nach einfachen Notationsverhältnissen geltend." (S. 214.)

Im vierten bis sechsten Abschnitt (S. 215—357) wendet sich die Darstellung der italienischen Notation zu, zunächst ihrer Entwicklung von Marchettus bis zur Rückkehr des päpstlichen Stuhles (worüber allerdings nur wenige theoretische Quellen vorliegen), also rein italienisch, dann italienisch-französisch. Die Klarlegung der reinen italienischen Notation erfolgt an der Hand des Tractatus praticae de musica mensurabili ad modum Italicorum des Prosdocimus de Beldemandis, der es verstand, diese Materie am treuesten wiederzugeben, wenn er auch erst dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehört, wo die italienische Notation bereits in Verfall geraten war (S. 216).

Der fünfte Abschnitt (S. 226—288) ist der italienischen Praxis im 14. Jahrhundert gewidmet, zunächst bis zum Jahre 1377. Dr. Wolf

[1]) Über die Notation des Guillaume de Machaut cf. das Nähere Seite 167—175, über dessen poetische und musikalische Werke kurz zuvor S. 156—166; daß er sich der Taktzeichen gar nicht bedient, soll eigens betont werden (S. 185).

hat gerade dieses Jahr der Rückkehr der päpstlichen Regierung von Avignon nach Rom gewählt, um einen Umschwung der Notenverhältnisse in Italien zu statuieren, — meines Erachtens mit Recht; ich denke so:

Wenn auch historische Dokumente zunächst noch fehlen, so liegt es doch sehr nahe, daß die nach Italien im Gefolge des Papstes heimkehrenden Sänger – vermutlich der größeren Zahl nach Nichtitaliener, da das Angebot an solchen in Frankreich mindestens so groß sein mochte als die Nachfrage — auch die nichtitalienische Notation mitbrachten. Wollte jemand von 1377 an in Rom in die Kapelle eintreten, so mußte er wohl oder übel die neue Notation studieren, bezw. schon studiert und „los" haben. Dazu bedarf es keines päpstlichen Spezialerlasses zugunsten der französischen Notation, wie Dr. Ludwig annehmen möchte, da er meint, die Päpste hätten „nach ihrer Rückkehr nach Rom zunächst eine Zeitlang andere Dinge zu tun gehabt, als sofort ihre Sänger französische Notation in Italien verbreiten zu lassen." Diese Verbreitung ging sicher nicht programmatisch, sondern allmählich auf dem Boden der neuen Zeitverhältnisse vor sich, und könnten wir, ohne besagte Rückkehr als „akutes Ereignis" zu bezeichnen, sagen: die Heimkehr aus Avignon bildet nicht die Ursache, sondern höchstens den Anlaß, dazu noch einen ziemlich äußerlichen Anlaß zur Veränderung der italienischen Notationsverhältnisse. Anfangs französische Spezialität in Rom, dann Liebhaberei (und Liebhabereien stecken bekanntlich an — trotz Erlaß oder Gegenerlaß), alsdann Normativ, zuletzt Norm, daneben fortgesetzter Zuzug aus Frankreich und Niederland: dies wird der natürliche Entwicklungsprozeß dieser Methode (kürzer „Mode") zunächst in Rom, hierauf sensim sine sensu außerhalb Roms gewesen sein. Wie?

Besonders der Erwähnung und des Dankes wert in diesem 5. Abschnitt (1. Kap.) ist der nähere Einblick, den uns Dr. Wolf in den Codex Pal. 87 gewährt, welcher die ergiebigste Quelle weltlicher italienischer Musik des 14. Jahrhunderts ist und als eine Pergamenthandschrift in Folio eines der Prunkstücke der an kostbaren Handschriften reichen Bibliotheca Medicaea-Laurenziana in Florenz bildet (cf. das Nähere besonders auch nach Inhalt S. 228 f.); außerdem werden an Quellen beschrieben Florenz Nation. Panc. 26, Paris Nation. fonds ital. 568 — wohl die älteste der großen Sammlungen über die italienische Praxis des 14. Jahrhunderts, — Padua 684 und 1475, 1115, Paris Nat. f. fr. n. acqu. 677 (Reina) und London, Br. Mus. Addit. 29 987.

Das 2. Kapitel behandelt die italienische Notation in ihrer Blüte (Joh. de Florentia, Jac. de Bononia, Bartolinus de Padua), das 1. und 2. Kap. des 6. Abschnittes dieselbe im Lichte der Theorie und Praxis von 1377—1400 (rote Note sehr spärlich), das 3. Kapitel die Notationspraxis von 1400—1425 (die rote Note ein vielgebrauchtes Mittel zur Darstellung rhythmischen Wechsels).

Als Lehrfrüchte ergeben sich für die Periode vor Dufay: die Notation wird um so klarer, je näher Dufay kommt, auf Schritt und Tritt gewahren wir eine Zeit der Abklärung — auch in Italien treibt die Kunst auf Dufay hin (die „Motoren" waren ja Franzosen und Niederländer). Mit der Zeit um 1425 beginnt die unumschränkte Herrschaft der französischen Notation.

Der siebte Abschnitt (S. 357—376) behandelt die Denkmäler der Tonkunst in England (von zirka 1325—1460), zunächst die älteste Orgeltabulatur,[1]) deren Notation eine Verbindung von Mensural- und Buchstaben-Notation ist (S. 358), aber durchaus nicht die Unvollkommenheit und Unbeholfenheit eines ersten Versuches zeigt.

Auffallend finde ich es aber doch, daß andere Denkmäler dieser Tabulatur in England nicht auf uns gekommen sind, und bis zur zweiten Hälfte des — 16. Jahrhunderts jegliches Dokument für die Weiterentwicklung der Orgelmusik fehlt (S. 364).

Die englische Vokalmusik des 14. Jahrhunderts bringt wenig praktische Belege für die neue Kunstbewegung (inter arma silent Musae?), anderes bringt die Wende des (14.) Jahrhunderts — die Engländer beginnen neben den Niederländern eine führende Rolle zu spielen vor und mit Dunstable.[2])

Die Anwendung blauer Noten ist hier besonders von Interesse. (S. 376.)

Im achten Abschnitt kommt endlich Deutschland an die Reihe, das, weil viel zu lang am cantus planus festhaltend, für den Ausbau der Mensuraltheorie so gut wie nicht in Betracht zu kommen scheint, da die Franko-Frage noch nicht endgültig gelöst ist.

„Sicher ist, daß zu gleicher Zeit zwei Frankonen in Paris gewirkt haben. Als eigentlicher Neuerer tritt keiner von beiden auf" (S. 377).

In diese Zeit fällt (wie bekannt) Paumanns „fundamentum organisandi" (1452), die älteste deutsche Orgeltabulatur, die eine Wernigeroder Handschrift bewahrt. Ihre erstmalige Publizierung erfolgte durch F. W. Arnold (über die Notation derselben cf. S. 390).

Im 9. und letzten Abschnitt des ersten Bandes ist noch die Rede vom Umschwung in die leere schwarze (= weiße) Note, deren immer häufigere Verwendung praktischen Vorteilen (einerlei Tinte, schnelleres Weiterschreiben, zumal großer Chorbücher, also große Zeitersparnis) Vorschub leisteten.

[1]) NB. 100 Jahre früher als in Deutschland C. Paumanns „Fundamentum organisandi", das bisher für die älteste Tabulatur galt!

[2]) Ein vollständiges Verzeichnis der Kompositionen Dunstables findet sich in den Sammelbänden der JMG. II. 1 ff. — Aufsatz von Cäc. Stainer.



Bemerkenswert mag es erscheinen, daß dieser Rotationsumschwung in sehr beschleunigtem Tempo vor sich gegangen sein muß, ohne daß die Theorie darüber zu Atem kam — „nicht mit einem Worte gedenkt sie dieser Umwälzung" (S. 393). Als Zeit des Umschwungs werden wir (wollen wir der Wahrheit nahe kommen) allgemein die Jahre 1450—1455 annehmen (S. 396) — allerdings eine kurze, sehr kurze Zeit!

Hat der Verfasser in ganz richtiger Auffassung seines Lehrberufes es nicht versäumt, nach länger ausgesponnenen Darlegungen durch kurze, prägnante Zusammenfassung das Ergebnis, sagen wir die Quintessenz (in des Wortes eigentlichster Bedeutung) des vorgetragenen Lehrstoffes herauszustellen und dadurch ein übersichtliches Studium bedeutend zu erleichtern, so gibt er am Schluß der geschichtlichen Darstellung des ganzen Bandes einen Rückblick, der ihn selbst in Hinsicht auf die opferreiche Leistung, die er zu bieten in der Lage war, gewiß mehr als befriedigen durfte (S. 409 ff.) — er ist in seiner Art zugleich die gelungenste dabei inhaltsreichste Stilprobe und Krönung des 1. Bandes; daß ein ausführliches Register gleichsam als Schlüssel zu diesem wertvollen Magazin beigegeben ist, sei als willkommen kurz bemerkt.

Ich ahne nun, daß die größere und eigentliche mühevolle Arbeit in den zwei weiteren Bänden steckt, welche den notwendigen, nützlichen und angenehmen Kommentar bilden, aber auch die Einsicht in die selbständigen, weil selbsttätigen Vorarbeiten vermitteln, ohne welche eine Quellenkenntnis und dementsprechend eine aus direkten Quellen entspringende Historik ein Ding der Unmöglichkeit ist.

Da es aber an dem Inhalte dieser beiden Bände nicht viel zu beschreiben gibt, vielmehr persönliche Einsichtnahme und nachhaltiges Studium (wenigstens für den Fachmann) unerläßlich ist, kann ich mich hier kurz fassen.

Der zweite Band, der sich als „Kunde der handschriftlichen Quellen gemessener Musik des Mittelalters" einführt, enthält also „musikalische Schriftproben des 13.—15. Jahrhunderts", näherhin 78 Kompositionen aus den Handschriften in der Originalnotation, von denen bis jetzt nur wenige durch den Druck bekannt waren.

Der dritte Band bringt die Übertragungen. Ich möchte den lehrhaften Zweck beider Bände in den Vordergrund stellen, um so mehr als hier nunmehr reicher Übungsstoff für selbständige Übertragungen vorliegt.

„Facsimiles darzubieten ging über die Kraft" des Herausgebers und ist „die größte Mühe darauf verwendet worden, den Stich zu einem annähernd vollgültigen Ersatz zu gestalten. Diskrepanzen, die nicht zu umgehen waren, werden sich hauptsächlich nur in der Textunterlegung und der genaueren Pausengebung offenbaren" sagt Dr. Wolf selbst (S. VIII), so wie „für die Auswahl der Kompositionen weniger ihr kunstgeschichtlicher Wert als ihre notationsgeschichtliche Bedeutung bestimmend war. Von einer Reduktion der Werte ist größtenteils Abstand genommen worden,[1]) um den auf notationsgeschichtlichem Gebiete weniger Bewanderten nicht zu verwirren, und dürfte es keinerlei Schwierigkeiten bereiten, aus der Komposition heraus in jedem (?) Fall das richtige Tempo zu wählen" (ibidem).

Über den dritten Band speziell urteilt Dr. Ludwig (l. c.): „Es muß lebhaft anerkannt werden, daß im Gegensatz zu den meisten Versuchen früherer Forscher die Übertragung des rhythmischen Wertes der einzelnen Note bei Wolf zuverlässig ist und auf methodisch so sicherem Fundament ruht, daß auch so schwierige Übertragungen, wie sie z. B. aus Chantilly und Modena geboten werden, in dieser Beziehung durchaus gelungen sind." Sufficit!

Es wäre endlich weniger als höflich, wollte ein Referent die von äußerster Akribie und Hingebung auf jeder Seite zeugende Drucklegung und geradezu prächtige Ausstattung seitens des Verlages Breitkopf und Härtel als sebstverständlich voraussetzen und daher nur auch kurz zu erwähnen versäumen oder gar — vergessen.

Regensburg. Dr. H. Bäuerle.

Dr. V. Lederer, **Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Ein Beitrag zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters.** Herausgegeben mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. Vorrede: Keltische Renaissance (VIII u. 56 S.). 1. Band (XIV u. 429 S.). Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann) 1906. 1,50 ℳ und 12 ℳ

Ein mit ungewöhnlicher Sachkenntnis und sprachlicher Meisterschaft abgefaßtes Buch über das Kindheitsstadium der Mehrstimmigkeit, welches für die Musikforschung des Mittelalters voraussichtlich von einschneidender Bedeutung sein wird, — in diese Worte möchte ich den Eindruck kleiden, den die Lektüre des mit origineller Frische, daher durch sich selbst unmittelbar wirkenden Werkes auf mich gemacht hat.

[1]) Zum großen Unterschied von den bedeutend reduzierten Übertragungen von Dr. H. Riemann!



Den gelehrten Ausführungen schickt der Verfasser in einer Vorrede einen Prolog voran, die er aus Gründen der „Vorsicht, Zweckmäßigkeit und Pietät" äußerlich getrennt herausgibt und „Keltische Renaissance" betitelt. Dieselbe soll in stilistisch und inhaltlich freierer, von der streng wissenschaftlichen Argumentation der eigentlichen Untersuchung abstechender, daher leichter lesbaren Form dem Werke präludierend das Interesse für die allgemeine Kulturbedeutung der Kelten wecken. Wohl ist der Verfasser, der von einer Begeisterung durchglüht ist, deren nur der Optimismus fähig ist, von der ersten Seite an auf die unausbleibliche „prinzipielle Opposition" gefaßt, da die von ihm „propagierten Ansichten der herrschenden Meinung zu schroff gegenübertreten". Wenn er daher selbst auf Seite 1 die Frage erhebt: Wie wird es da dem vorliegenden Werk ergehen? — um wieviel mehr werden auch die Leser, vollends die bisher als Fachmänner geltenden Leser und Späher mit kritischem Stifte ihre Fragezeichen ad marginem notieren.

Doch, die Opposition, die bereits (ich möchte sagen, sonderbarerweise) aus der Kolonne der „Jungen" einen Vertreter gefunden hat,[1]) wird auf die Dauer nicht zu scharf werden, oder wenigstens geeignet sein, die Situation um so eher und früher zu klären.

Entsprechend der Behauptung, daß unsere Geisteskultur direkt den alten Britanniern und Scoten, den Kymren und Iren, mehr als den Griechen, Römern und den gesamten Orientalen zusammen genommen verdankt, sucht der Verfasser „den Ursprung unserer polyphonen Musik im Lande des heiligen Gral bei den Barden des keltischen Britanniens und weist deren Erben, Nachfolger und Volksgenossen in jenen wandernden Sängern, Spielleuten, Jongleuren, Menestrels ꝛc. nach, welche, die britannischen Artussagen und Minnelieder auf dem Kontinent verbreitend nicht nur die Lehrmeister aller mittelalterlichen Dichter und Komponisten, Troubadoure, Minne- und Meistersinger waren, sondern zugleich auch der romantisch-heldenhaften Lebensauffassung der alten Britannier in dem Ritterleben und Minnedienst des Mittelalters einen gewaltigen Nachhall schufen, — auf diese Weise führt der Weg unserer musikwissenschaftlichen Untersuchung mitten hindurch durch die Poesie, die Lebensverhältnisse und die sozialen Grundlagen des Mittelalters und mündet — in der allgemeinen Kulturethik" (S. 4).

Mit Befriedigung lesen sich die Seiten, auf welchen Dr. Lederer für die welthistorische Bedeutung der Tonkunst, in specie für das Ansehen der Musikwissenschaft innerhalb des Gesamtbetriebs der Universitäten sich erwärmt, indem er dartut, daß die Musikwissenschaft nicht die jüngste, sondern die älteste moderne Universitätswissenschaft ist. Wenn dieselbe aber da und dort, vielleicht auffallenderweise die gebührende Achtung nicht gefunden, resp. in Mißkredit gekommen, so wäre meines Erachtens immer noch zu unterscheiden gewesen zwischen Musik als Kunst und Musik als Wissenschaft. Wenn das eine oder das andere dieser beiden Gebiete gelitten, so lag das vielfach nicht an der Sache, die man vertreten, sondern gar zu oft an den Herren Vertretern selbst, die durch die „Ethik" ihrer eigenen Lebensführung „dum in malitia perseverant" (S. 353 Fußnote[1]) das Vertrauen weiterer Kreise erschütterten und damit das Recht verwirkten, an der Erziehung der Menschheit mitzuarbeiten. Daß nur der zur Erziehung taugt und berufen und berechtigt ist, der selbst erzogen ist, bildet ein pädagogisches Axiom, das bekanntlich nicht bewiesen zu werden braucht. Wenn daher der Verfasser rekurrierend bemerkt: Möge die Musikwissenschaft „wieder gebührende Achtung und Beachtung finden", so wird er allgemeines Einverständnis auf der ganzen Linie ernster Forscher und charakterfester Gelehrter finden. Mögen die wahren „Musiker" selbst dafür besorgt sein, daß sie nie mehr auf das Niveau der „Musikanten" herabgedrückt werden! Daß es nicht bloß im Spiele der Töne eine Harmonie gibt, sondern auch eine Seelenharmonie, durch welche der innere Musiker jedem musikunkundigen Gebildeten von selbst überlegen ist und sein muß, sollte nachgerade nicht nur denen bekannt sein, denen die Ausgeglichenheit zwischen Leib und Seele Ideal und Wirklichkeit zugleich ist. Doch genug. „Um eines möchte ich bitten: deswegen keinen Groll! wegen der (meinigen) Vorrede — keine üble Nachrede!" (S. 43.)

[1]) Im Juliheft der Zeitschrift der JMG. publizierte Dr. Fr. Ludwig-Straßburg eine das vom Verfasser selbst erbetene Maß wohlwollender Nachsicht nicht berücksichtigende, umfangreiche Besprechung dieses Werkes, die durch frappante Kenntnis sehr vieler Einzelheiten imponiert (— man denkt unwillkürlich an die neuliche Rezensionsfehde „Wolf-Ludwig" —) und schließlich dem mutigen Verfasser des Werkes nur — nützlich, daher willkommen sein kann.

[1]) Der hier folgende, ganz unnötig geführte Hieb auf die Kirche (S. 4) geht nach meiner Ansicht ganz daneben, da sie jedenfalls ihre Gründe hatte, wenn sie sich in der Verfolgung dieser Kunstvaganten (vielleicht waren unter diesen Vagabunden die „Tugendbengel" so selten wie die weißen Raben?!) „gar nicht genug tun konnte". Kein verständiger Pädagog schilt eine idealgesinnte Mutter ob der Streiche erwachsener Lotterbuben.



An die Spitze seines Werkes stellt Lederer eine These, „sei es auch auf die Gefahr, daß dieselbe zunächst paradox klingt“:

Wales ist die Heimat der Polyphonie, in der Kunst der keltischen Barden liegt die Wurzel derselben. Seit der Eroberung von Wales durch England (1282), zum Teil schon in den vorhergehenden Jahrhunderten, hat die ehedem keltische Nationalkunst der geregelten Mehrstimmigkeit sich zuerst in England und Englisch-Frankreich, dann auch im übrigen Frankreich, Italien und Deutschland verbreitet. Aber von Stubengelehrten mißverstanden, von Stümpern mißhandelt, artete sie zunächst überall, wo ihr der heimische Boden fehlte, aus und wahre Schreckgespenster von musikalischen Kompositionen charakterisieren die Abirrungen des 13. und 14. Jahrhunderts. Da sammelte die alte Bardenkunst zu Beginn des 15. Jahrhunderts am heimischen Herde neue Kräfte und fand in John of Dunstable einen Meister, dessen Name und Ruhm die ganze Welt erfüllte, einen Künstler, der mit einer scheinbar neuen, im Grunde aber nur mit der unverfälscht alten, reinen und schönen Kunst eine allmächtig werdende Reformation der Musik Europas vollbrachte und damit den Grundstein zu unserer Tonkunst legte.

So selbständig und siegesgewiß diese Resultate sich präsentieren — ganz neu sind sie denn bekanntlich doch nicht. Schon Fétis machte auf den nordischen Ursprung der Mehrstimmigkeit aufmerksam, indem er behauptete, die Normannen hätten der europäischen Musik das Element der Harmonie zugeführt. Neuerdings ist es aber besonders H. Riemann, der in seiner 1898 erschienenen „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert“ — es ist bis heute die erste und einzige Monographie über die Geschichte der Mehrstimmigkeit — (Vorwort S. IX), wenn auch noch sehr vorsichtig, bemerkte: „Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürfen wir . . . die ausführliche Bestätigung dafür erwarten, daß vor Dunstable der korrekte mehrstimmige Satz in England zu Hause war, wie denn überhaupt der erste Anstoß zur Mehrstimmigkeit **wahrscheinlich** von England ausgegangen ist (die Zeugnisse des Scotus Erigena und des Giraldus Cambrensis eröffnen „überhaupt ganz ungeahnte Perspektiven . . .“).

Derselbe feinfühlende Musikschriftsteller schreibt in dem 2. Teile des 1. Bandes seines Handbuches der Musikgeschichte (1905) im XII. Kapitel „die Anfänge der mehrstimmigen Musik“ Seite 136: „In der Tat ist, wie es scheint, der Ursprung der mehrstimmigen Musik bei den Völkern des nördlichen Europa zu suchen, wenn auch die Frage noch offen gelassen werden muß, „ob bei den **Kelten** oder bei den Germanen“ (man lese die weiteren Ausführungen dort selbst nach).

Was diese Stellen schließlich noch als Hypothesen erscheinen ließen, stellt Dr. Lederer als These auf — darin liegt also näherhin das „Neue“. Inwieweit es nun dem Verfasser gelungen ist, den Beweis durchzuführen, dies im ganzen Umfang festzustellen, ist leider in diesem Augenblick noch nicht möglich, da erst der 1. Band vorliegt, und der allem Anschein nach wichtigere 2. Band mir wenigstens bis zum Augenblick (5. Dezember) noch nicht bekannt geworden ist. Deswegen mag es für heute genügen, wenigstens eine allgemeine Übersicht über den Inhalt des ersten Bandes zu skizzieren, der „aller Phrasen entkleidet, lediglich als eine Spezialarbeit über die mehrstimmige speziell englische Musik des 15. Jahrhunderts sich darstellt“ (l. c. Zeitschrift JMG. 1906 S. 405).

Dieser 1. Band behandelt in 6 Kapiteln näherhin: 1) John of Dunstable, der Ahnherr unserer Tonkunst — hier sind die bisher mehr oder weniger bereits bekannten Notizen über Dunstable zusammengestellt und ad hoc verwertet (betreffend Einzelheiten cf. Fr. Ludwig l. c. S. 405 ff., was auch für die folgenden Kapitel beachtet werden möge).

2) Shakespeare als Leitstern der musikhistorischen Forschung.

3) Die Morgenröte der Musikreformation — „dieses ganze Gebäude Lederers ist nur ein Luftschloß“ — bemerkt F. Ludwig.

4) Die britische Komponistenschule des 15. Jahrhunderts — „muß ich die Ausdeutung, die Lederer seinen historischen Quellen gibt, in den wesentlichen Punkten ablehnen, so sei doch... betont, daß der Hinweis auf diese Quellen, die gern und viel von der Musik unter Heinrich V. sprechen, höchst interessant ist“ resumiert über dieses Kapitel F. Ludwig (S. 409).

5) „O rosa bella“, ein Stück praktischer Tonsatzlehre aus der Frühzeit des entwickelten Kontrapunktes — das solideste, an Resultaten ergiebigste Kapitel des Buches.

Endlich 6) die Kompositionstechnik Dunstables und seiner Zeit — „ein weites Feld phantastischer Kombinationen (so daß es sich nicht verlohnt, dem Verfasser hier im einzelnen zu folgen), ohne Kenntnis der älteren mittelalterlichen Musik sowohl des gregorianischen Gesanges wie der älteren Mehrstimmigkeit geschrieben“ — so Dr. Ludwig (l. c. S. 413).

Zur Vollständigkeit seien von dem noch ausstehenden zweiten Buch einstweilen die Titel



der Kapitel mitgeteilt: 1) die Heimat der Harmonie (dieses Kapitel wird und muß für die Kritik der Ledererschen Forschung ausschlaggebend werden), 2) die Barden Britanniens, 3) die Musik im Volksleben der Kymren und Iren, 4) historische Beweisdokumente, 5) Ursprung der Polyphonie, 6) Ausblicke.

Schließlich wird niemand den Theologen das Verwundern verdenken darüber, daß sie in diesem Buche nicht selten (zu ihrem eigenen Bedauern) Stellen lesen sollen, die ganz ohne Not (und, wenn schließlich unvermeidlich, zu sehr) mit feinen und groben Nadelstichen gegen die „römische Kirche" reichlich versehen sind.

Solche Taktik ist für gegenseitiges Zusammenarbeiten auch in musicis denn doch wenig geeignet und erinnert zu sehr an den fatalen Grundfehler, in den zum größten Schmerz der ganzen Welt oder wenigstens tolerant gesinnter Männer vor demnächst 400 Jahren ein entgleister Ordensmann verfallen ist: diese oder jene Mißgriffe einzelner Persönlichkeiten oder Mißstände in der Kirche mit „der Kirche" zu verwechseln. Leider, ja leider!

Dr. H. Bäuerle.

Dr. H. Riemann. **Handbuch der Musikgeschichte.** 1. Band in 2 Teilen: 1. Teil: Die Musik des klassischen Altertums; 2. Teil: Die Musik des Mittelalters. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1905. 8°. 1. Teil, XVI, 258 S., brosch. 5 Mk., gebunden 6,50 Mk.; 2. Teil 374 S., broschiert 9 Mk., geb. 10,50 Mk.

Galt in den letzten Jahrzehnten und gilt heute noch der geistreiche A. W. Ambros als der Musikhistoriker und Musikschriftsteller par excellence, so ist ihm in den letzten Jahren ein Mann von geradezu unglaublicher Arbeitskraft als Rivale an die Seite getreten, von dem man getrost behaupten kann, daß er jetzt schon seinen † Wiener Kollegen ablöst, ja ganz bedeutend ihm über den Kopf gewachsen ist. Den Beweis führt H. Riemann selbst durch seine sehr zahlreichen Publikationen (wir nennen nur die zwei Dutzend Katechismen über alle Sparten der Musik als Kunst und Wissenschaft, besonders den Katechismus der Musikgeschichte, der das kürzeste, dabei gehaltvollste Kompendium seiner Art repräsentiert, ferner seine „Geschichte der Musiktheorie" (1898), seine „musikalische Ästhetik" (1900), endlich das „Musiklexikon", das (in 6. Auflage vorliegend) bereits tonangebend geworden ist.

Diesen Werken reiht der mitteilsame, vorzügliche Leipziger Lehrer ein Handbuch der Musikgeschichte an, dessen erster Band in zwei getrennten Teilen (1904 und 1905) erschienen ist.

In der Einleitung des ersten Teiles spricht der Autor selbst von den Schwierigkeiten einer allgemeinen Geschichtschreibung der Musik und bezeichnet in bescheidener Weise sein Handbuch als einstweiligen Versuch. „Nicht eine Bibliographie der Literatur über Musikgeschichte, sondern eine Zusammenfassung der Ergebnisse der bisherigen musikhistorischen Forschung in einer lesbaren übersichtlichen Darstellung ist der Zweck, den der Verfasser im Auge hatte" — so will er sich selbst verstanden wissen.

Von langen oder kurzen Abhandlungen über die Musik der Ägyptier, Babylonier, Chinesen, Inder sieht der Verfasser daher mit Recht ab, da die Wissenschaft schwerlich in die Lage kommen wird, von einem erweislichen Einfluß einer alten Musikkultur des fernsten Ostens auf die Entwicklung der musikalischen Kunst des Westens reden zu können. Mit prophetischem Seherblick schaut er jetzt schon in der Ferne die unausbleiblichen Widersprechenden, die übrigens, wenn sie lediglich „wider die Sache" sind, ohne persönlich zu werden, schließlich nach unserer Ansicht ja so notwendig sind wie die Defendenten. Besonders in der Frage der Mehrstimmigkeit bei den Griechen stellt sich der Verfasser in scharfen Gegensatz gegenüber den bisherigen Darstellungen von Westphal und Gevaert.

Klar wird über das griechische Epos und Nomos abgehandelt, die Darlegungen über die Feste und Festspiele der Griechen lesen sich brillant, die Instrumente der Griechen werden auf 40 Seiten eingehend besprochen, desgleichen die Wurzeln des Dramas, die Stellung der Musik zum antiken Drama. Mehr als erschöpfend gelangt die griechische Skalenlehre zur Darstellung, die griechische Notenschrift und die erhaltenen Denkmäler. Ein alphabetisches sorgfältiges Register beschließt (wie es sich gehört) diesen ersten Band, an dem besonders auch noch die Zusammenstellung der Quellen (griechischen und römischen Schriftsteller über Musik) zu preisen ist.

Auch die zweite Abteilung des ersten Bandes, welche die Musik des Mittelalters (bis 1450) enthält, will nicht so fast neue, bisher unbekannte archivalische Entdeckungen aneinanderreihen, als vielmehr das bis jetzt vorliegende Quellenmaterial in Zusammenhang bringen und für eine ineinandergreifende Geschichte der Musik verwerten. Betreffend die neue Auffassung über die Rhythmik des alten Kirchengesanges möge anerkannt werden, daß sie durch und durch geistreich ist, sich mit an-



deren Auffassungen nobel auseinandersetzt, vielleicht aber mit den Angaben der Autoren (vor allem mit dem hier besonders in Betracht kommenden Anonymus Vaticanus) sich etwas zu wenig in Fühlung setzt und dadurch beinahe allzu selbständig — aprioristisch auftritt. Es sollte mich aber persönlich ungemein freuen, wenn Dr. Riemann über die Köpfe der Herren Theoretiker hinweg nachträglich das Richtige entdeckt und durch sein bewährtes Feingefühl den „immanenten Rhythmus“ förmlich herausgefühlt hätte. Schon den Terminus „immanenter Rhythmus“ halte ich für eine besonders glückliche Bezeichnung.

Doch nicht in Einzelheiten wollte ich mich verlieren. In scharfumrissener, daher überaus klarer Disposition wickelt sich die reichhaltige Materie ab, die in zwei Hauptteilen (der altkirchliche liturgische Gesang und der Gesang im zentralen Mittelalter) behandelt wird. Die musikwissenschaftliche Literatur ist nicht nur vollständig zusammengestellt, sondern stellenweise gleich nach Gesichtspunkten übersichtlich gruppiert; die Notenbeispiele sind nach Riemanns (seit mehreren Lustren vollauf bewährter) Methode in kleinsten rhythmischen Werten und modernen Schlüsseln wiedergegeben, was die Übersicht wie überhaupt das ganze Studium ebenfalls nur erleichtert.

Über die Art der Darstellungsgabe Riemanns sei für Fernerstehende im allgemeinen noch orientierend bemerkt: Riemann gibt vor allem keine Salonmusikgeschichte; von einer Sammlung hohler Phrasen keine Spur. Wer diese Art als Hauptvorzug eines Musikgeschichtswerks preist oder verlangt, kommt nicht auf seine Rechnung. Wer aber Belehrung mindestens so hoch schätzt als Unterhaltung, also sich wirklich belehren lassen will, gründlich lernen, denken will — wird hochbefriedigt sein; denn Riemann — er ist zurzeit unbestritten „optimus Musicorum præceptor“, wie ich ihn nennen möchte — doziert erschöpfend nach Inhalt, ruhig in der Form. Irrlichtern rückt er ohne Furcht „zu Leibe“, überflüssige „Lichter“ bläst er mutig aus, Enten erlegt er mit Meisterschaft, altes, schweres Gerümpel wirft er energisch dahin, wohin es längst gehört: in die berühmte Kammer, luftige Hypothesen überläßt er dem Winde, und wo Hypothesen unvermeidlich sind, holt er sie nicht aus dem Hochland der Phrase, er schweift nicht in die Ferne, sondern greift mit glücklicher Hand direkt nach dem Einfachen und Guten — es liegt bekanntlich „nahe“.

Schließlich wäre vielleicht das Eine auszusetzen, daß die (ungewöhnlich reichen) Zitate innerhalb des Kontextes ihre Stelle gefunden haben. Ihre Anbringung in Fußnoten würde einerseits dem literarischen Brauche mehr entsprechen, besonders aber die Lektüre des Werkes vereinfachen und (weil ohne viele Störungen) zeitlich — um vieles kürzen.

Soll der Anfang des 20. Jahrhunderts im ganzen grundlegend werden für einen gediegenen Betrieb der verjüngten Musikwissenschaft, so dürfen im besonderen die „Jungen“ mit warmem Danke an den Autor jetzt schon sich gratulieren, da sie in dieser Sparte bereits ein Werk begrüßen dürfen, das sie sich schon längst gewünscht: ein gründliches, auf die neuesten Resultate gestimmtes, nicht zu ausführliches „Handbuch der Musikgeschichte“, das hoffentlich recht bald abgeschlossen wird. Die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (von Riemann dargestellt) kann ich persönlich wenigstens kaum erwarten.

Dr. H. Bäuerle.

Dr. Mennike Karl: **Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, nebst Biographien und thematischen Katalogen.** 568 S. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1906. 20 M.

Ein ausgezeichneter Beitrag zur Geschichte der Symphonie — möchte ich gleich hier kurz votieren.

Unter der Vernachlässigung, welche die ältere Forschung der reichgegliederten Literatur der Instrumentalmusik hat zuteil werden lassen, hat auch die Geschichte der Symphonie gelitten; die bisher vorliegenden Darstellungen der Entwicklungsgeschichte der Symphonie sind in der Hauptsache Essays, welche bei den Wiener Klassikern einsetzen und entwicklungsgeschichtlichen Untersuchungen aus dem Wege gehen; selbst die Arbeiten von Jahn und Pohl sind in dieser Hinsicht merkwürdig abgegrenzt. Die im Herbst 1902 von Riemann publizierte Auswahl Mannheimer Instrumentalkompositionen hat für die Geschichte der vorhaydnischen[1]) Instrumentalmusik entscheidendes Material zutage gefördert und den Beweis erbracht, daß der Schöpfer des modernen Instrumentalstils nicht Haydn, sondern Johann Stamitz ist; ferner hat Riemann in seine Sammlung Collegium musicum Werke mehrerer vor Stamitz zu setzenden Komponisten zum Zwecke der Genealogie des neuen Stiles aufgenommen; diese beiden Sammlungen bieten verläßliche Stützpunkte, von denen aus die Symphonien Hasses und der Brüder Graun mit einiger Sicherheit beurteilt werden können.

[1]) Warum immer „prähaydnsch“? wäre oder ist vorhaydnsch nicht ebenso verständlich?



In dem Vorwort sagt der Verfasser — wir wollen ihn am besten selbst sprechen lassen —: „Die vorliegende Untersuchung gehört zu jenen Forschungen, die sich über ein Material erstrecken, welches in ganz Europa zerstreut liegt und teilweise erst gefunden werden soll. Solche Untersuchungen, meinte Chrysander, seien kaum leichter noch mühsamer als naturwissenschaftliche Reisen in fernen Ländern. Wenn die Verdienste Hasses bisher noch nicht gewürdigt worden sind, so liegt das wenigstens zum Teil an den besonderen Schwierigkeiten, mit denen hier der Historiker zu kämpfen hat. Schon die Festlegung des Biographischen bereitet große Mühe. Als Gerber sein Lexikon schrieb, klagte er in der Vorrede, er habe allein für den Artikel „Hasse" 36 Quellen benützen müssen, und an anderer Stelle bedauert er den Mangel an Konzert- und Theaterberichten aus Dresden, Wien rc. sehr empfindlich.

Die Biographie Larousse nennt die Hasse-Forschung kurz eine Lebensarbeit, und Hermann Kretschmar hat mehrfach betont, daß zur Lösung dieser Aufgabe viele Hände international ineinander greifen müßten. Obwohl nun der Verfasser seine Aufgabe von vorneherein abgegrenzt hat, darf er nicht hoffen, daß sein Versuch in allen Punkten geglückt ist; trotz der Mängel, die sich vermutlich in den biographischen Teilen und den Katalogen am ehesten bemerkbar machen, hofft der Verfasser, daß seine Arbeit sich künftigen Forschern nützlich erweise."

Aus diesen Zeilen erhellt zur Genüge der große Fleiß und die wohltuende Bescheidenheit, die jedem, besonders jüngeren Gelehrten, nur zur Zierde gereicht.

Dem ersten Abschnitt über die Entwicklung des modernen Instrumentalstils werden in der Einleitung scharf charakterisierende Bemerkungen vorausgeschickt über die Begriffe „modern", „Instrumentalstil", „ältere" und „neuere" Musik, über die Vertreter der älteren Richtung: Corelli, Abaco, Bach und Händel, die neuere Richtung von Haydn, Mozart, Beethoven (S. 11 und 12). Der erste Abschnitt (S. 26—89) versucht auf dem Wege der geschichtlichen Orientierung die Ergebnisse der bisherigen Forschung kritisch zusammenzufassen. Die folgenden Abschnitte beschäftigen sich eingehend mit der **Technik** und dem **geistigen Gehalt** der Ouvertüren und Symphonien von Hasse und den Brüdern Johann Gottlieb und Karl Heinrich Graun, bestreben sich, das Verhältnis der Opernsymphonie zum Drama zu klären, und untersuchen auch eingehend ihre instrumentale Einkleidung; in den Abschnitten über die Instrumentation und über die „Ouvertüre und das Drama" hat sich der Verfasser nicht darauf beschränkt, ein Bild des von Hasse und den Brüdern Graun Erreichten und Erstrebten zu geben, sondern er hat weitere Ausblicke gewagt.

In der Wertung des **Ästhetischen** bemüht sich der Verfasser mit Recht, sich von der „bilderwütigen Phantastik" fernzuhalten, welche die moderne Musikliteratur pflegt. Hinsichtlich der Fassung des **musikalisch-technischen Ausdruckes** haben ihm die Werke von Riemann, dessen Schüler er ist, zum Vorbild gedient.

Eine eventuelle Warnung, den Tendenzen der Mannheimer keine allzu große Resonanz beizumessen, wird a priori als „tendenziös" zurückgewiesen.

Im Schlußwort gestattet sich der Verfasser einen Ausblick auf die Opern Hasses und Karl Heinrich Grauns, da diese schließlich doch für die Wertung der absoluten Instrumentalmusik dieser Komponisten den ideellen Hintergrund bilden. Die Symphonien dieser beiden Opernkomponisten sind die reifsten Typen der italienischen Theatersymphonie; für die Entwicklung der Konzertsymphonie sind sie ohne nennenswerten Einfluß geblieben. Dagegen ist der Konzertmeister Graun ein modern subjektiver Künstler, der zwar nicht in gleiche Reihe mit den Hauptrepräsentanten der Mannheimer Schule zu setzen ist, aber in einzelnen langsamen Sätzen vollentwickelte Typen des modernen Instrumentalstils geschaffen hat.

Die Beigabe von Biographien will einem tatsächlichen Mangel abhelfen. Unter den Katalogen will die Abteilung für Hasse der speziellen **Hasse-Forschung** ein brauchbares Fundament geben; von den Graun-Katalogen dürfte namentlich der über Karl Heinrich Graun am wenigsten einer Korrektur und Ergänzung bedürfen.

Dr. H. Bäuerle.

Valentin, Karoline: **Geschichte der Musik in Frankfurt a. M.** Vom Anfange des 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. 280 Seiten. K. Th. Völkers Verlag, Frankfurt a. M. 1906.

Ein schönes Stück Lokalmusikgeschichte aus der zarten Hand einer emsigen, gelehrten Dame von feinfühlender Auffassung, welche gleich in dem ersten Satze von der Verfasserin in die Worte gekleidet wird: „Das musikalische Leben innerhalb eines kleinen Kreises durch mehrere Jahrhunderte zu verfolgen, sein Werden und Wachsen zur zusammenhängenden Darstellung bringen zu wollen, heißt eine Arbeit auf sich nehmen, deren Wert in der Fülle des



neuen, bekanntzugebenden, individuell geformten Stoffes weniger in neuen Ergebnissen allgemeiner Art bestehen kann. Immer aber wird hinter den besonderen Geschehnissen des einen Ortes die allgemeine Geschichte aufragen als ein Hintergrund, der allein Leben, Tiefe und Bedeutung gibt — Zusammenhang und Wechselbeziehung des Großen und des Kleinen, des Bedeutungsvollen und Verwehenden wird aufgezeigt werden müssen." Aus dieser inneren, gut getroffenen Auffassung lokalhistorischer Forschung wächst die äußere Darstellung heraus, welche speziell für Frankfurt a. M. über die chronologischen Publikationen von Israel (S. III) hinausgeht, teilweise an bereits erschienene Aufsätze, z. B. „Musikbibliographisches aus Frankfurt a. M." (Monatsh. für MG. 1900/1901) anknüpfend und eigene Referate „über die Musik in Frankfurt a. M." und über „Musikhandel und Notendruck" zur Ausgestaltung des Stoffes erweiternd.

Die archivalischen Quellen und die einschlägige Literatur werden in stattlicher Fülle genau angegeben (S. VI und VII), allein schon von großem Interesse für den Fachmann wie für den Laien.

Der eigentlichen Darstellung ist eine Vorgeschichte vorangestellt, welche kurz und gut über die zweioktavige Skala, Kirchentöne, Art des Vortrags, Notenschrift, Mehrstimmigkeit, Organum, die Fahrenden, höfische Kunst, geistliche und weltliche Musik orientiert.

Die Einführung der Tonkunst in Frankfurt wird in die Zeit der ersten kirchlichen Gründungen verlegt (Zeit Karls des Großen und Ludwigs des Deutschen). MS. 118 (aus der Dombibliothek) noch dem 11. Jahrhundert angehörend, enthält Neumengruppen, die sich mit denen des St. Galler Kodex 339 aus dem 10. Jahrhundert als übereinstimmend erkennen lassen; nur zeigen die Frankfurter Neumen deutlichere, kräftigere Formen (ähnlich denen des Bamberger Cantatorium (Seite 6). Im 13. Jahrhundert suchte sich die Klostergeistlichkeit in ihrem Gesange vielleicht durch Anwendung der Mehrstimmigkeit auszuzeichnen.

Die eigentliche Darstellung ist in vier Abschnitte gruppiert, von denen der erste sich über geistliche und weltliche Musik ab 1300 bis zur Reformationszeit verbreitet. Fließend lesen sich die Darlegungen über die älteste Orgel, Musik bei Prozessionen, Passionsspiele, Limburger Chronik, Meßordnung, Musikunterricht, Orgelbau, Mensuralmusik, Mensuralnotation, Einwirkung der niederländischen Kunst, Sangesmeister Johann von Soest, Gesang in deutscher Sprache, Tanz, Musikantentum, Turmbläserei (interessant!), Pfeifergericht.

Als Lehrfrüchte notiere ich speziell die Unterscheidung von „Fiedlern" und „Pfeifern" (S. 14, 15), die Pfeife als Marschinstrument bis gegen das Jahr 1800, den Verlauf der Liturgie bei der Kaiserwahl (S. 19), den Tenor der Eidesformel für den Cantor, Succentor, Organist und Rector scolarium, das Missale Rorbach vom Jahre 1465, Missale Moguntinense vom Jahre 1482, „welches wegen seiner unverkennbaren Ähnlichkeit mit dem ältesten deutschen Choralnotendruck: dem Mainzer Missale vom 8. November 1481 aus der Offizin J. Reysers zu Würzburg, diesem Drucker ebenfalls zugeschrieben werden muß" (S. 26). — Einfluß des blinden Orgelspielers K. Paumann auf Neuerungen im Orgelbau (S. 29).

Im zweiten Abschnitt ist die Rede von Musik, Musikhandel und Notendruck von 1520 bis 1620. Wenn an der Verfasserin im allgemeinen zu loben ist, daß sie bei der Zeichnung der Details den Rahmen der Allgemeingeschichte der Musik nirgends außer acht läßt — hier wird sie entschieden zu breit und bringt Dinge zur Sprache, die vom Laien vielleicht mit Befriedigung begrüßt, vom Kenner aber fast lästig empfunden werden.

Nicht uninteressant ist der Passus über den ersten deutschen Drucker, der den durchgehenden Typendruck anwandte: Christian Egenolff in Frankfurt (S. 60 ff.) um das Jahr 1530, dessen Verfahren alsbald von den Nürnberger Druckern aufgegriffen und wesentlich verbessert wurde; doch darf die Tatkraft Egenolffs immerhin respektabel genannt werden; er ist der erste und zugleich tüchtige Vertreter der Frankfurter Buchdruckerkunst (S. 66).

Größere Wichtigkeit für weitere Kreise lege ich dem dritten Abschnitt bei, der über das Leben, die Persönlichkeit und Bedeutung von Joh. Andreas Herbst[1]) als Komponist und erster städtischer Musikdirektor nähere gut verbürgte Nachrichten bringt, die besonders den Musiklexikographen erwünscht sein werden, da auch die „Neuen biographischen Beiträge" von B. Widmann (in Viertelj. f. MW. 1891 S. 464 ff.) und in ihrem Gefolge Eitner, Q.-L. V, 116 und Riemanns Musiklexikon (6., neueste Aufl.) durch sie eine Ergänzung finden.

Zur Kenntnis seiner kompositorischen Schreibweise ist der 1. der „Neujahrsgesänge" über den Psalm „Lobet den Herrn, alle Heiden" in Partitur (5stimmig mit Kontinuobegleitung) abgedruckt — Respekt vor diesem Stadtmusikdirektor, dessen Talent im vokalen Prinzip wurzelte, um dann aber alsbald sich dem italienischen Konzert mit Instrumentalbegleitung zuzuwenden.

[1]) Daß es sich in J. A. Herbst um jenen grausamen Theoretiker handelt, der in seiner „Musica poetica" 1643 das Verbot der verdeckten Quinten und Oktaven verbrochen hat, sei nebenbei erwähnt.



Weitere Verbreitung verdient das Endurteil über J. A. Herbst, der „zu den vielen schätzenswerten Tonsetzern seiner Zeit gehört, in der Altes und Neues zusammenfließt, in der auf allen Gebieten eine Umformung stattfindet, die daher reicher an mitbauenden als an genialschaffenden Meistern gewesen ist. Wir können ihn auch als Theoretiker nicht zu den neue, durchschlagende Gesichtspunkte eröffnenden, sondern zu den das Vorhandene aus Erfahrung und Praxis vermittelnden Schriftstellern zählen."

Das Bildnis (Beilage VII) des Meisters — mit dem Vermerk „natus 1588" — überzeugt uns auf den ersten Blick zunächst von dessen Gutmütigkeit und körperlicher „Wohlhabenheit", daneben aber von seiner hohen Auffassung der Kunst, die uns auf demselben Bilde seine Devise zeigt: „Musik bleibet ewig" (sc. das Persönliche schwindet hin).

Auch über seinen ersten Nachfolger Johann Jeep, der auf seiner Herreise nach Frankfurt mitten unter den Schrecken des 30jährigen Krieges mit Weib und Kind achtmaliger Plünderung ausgesetzt war, finden sich interessante Notizen.

Der vierte und letzte Abschnitt über die Nachfolger Herbsts bis zum Abgange G. Phil. Telemanns (von Frankfurt nach Hamburg) 1721 bringt Darlegungen über die protestantische Kirchenmusik zur Zeit des Pietismus (Ph. J. Spener ab 1666), über Daniel Lommer, der als Nachfolger des Herbst 1682 starb, über dessen Nachfolger Kapellmeister Strattner, dessen Name durch die Neuausgabe der Bundeslieder Neanders (1692) besonders bekannt geworden ist, und der 1705 in Weimar starb, über G. Ph. Telemann, seine Berufung, Lebensverhältnisse, Stil seiner kirchlichen Kantaten, Beispiele derselben, die von einer dekorativ äußerst günstig wirkenden Kunst zeugen, wie sie die Barockzeit auch auf anderen Gebieten zur Blüte brachte, ferner über das Verhältnis Telemanns zur Kunst J. S. Bachs, seine Gelegenheitskompositionen, seine Berufung nach Hamburg 1721, Tätigkeit daselbst, endlich über Telemanns Bedeutung für Frankfurt als 1. moderner Musiker daselbst (S. 254). Den Abschluß dieses Abschnittes bildet ein Überblick über das musikalische Leben Frankfurts bis in das 19. Jahrhundert, sowie eine Rekapitulation der musikalischen Entwicklung Frankfurts durch vier Jahrhunderte (S. 259 bis 262).

Ein sorgfältiges Namen- und Sachregister sowie acht phototypische Beilagen (Neumenproben, guidonische Hand, Bildnisse des Jak. Meilandus, M. L. Erhardi, J. A. Herbst, G. Ph. Telemann), welche die Brauchbarkeit nur zu erhöhen vermögen, beschließen die fleißige Spezialstudie, der wir auch für andere ehemalige Reichs- und Bischofsstädte ähnliche archivalisch-historische Schwester-Monographien wünschen möchten. Viribus unitis!

Dr. H. Bäuerle.

Denkmäler deutscher Tonkunst.

Erste Folge. Herausgegeben von der musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung des wirklichen Geh. Rates Dr. theol. und phil. Freiherrn von Liliencron.

Band XIX. Arien von Adam Krieger. Herausgegeben von Alfred Heuß. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1905. XXX und 160 Seiten.

Adam Krieger, Sohn des kurfürstlich sächsischen Feldhauptmanns a. D. Gregorius K. von Waltruberg, ward am 7. Januar 1634 zu Driesen (Neumark) im heutigen Regierungsbezirk Frankfurt a. O. geboren. Daß er ein Schüler des bekannten Scheidt in Halle gewesen, steht außer allem Zweifel. Von 1650 bis 55 finden wir ihn in Leipzig, woselbst er teils den Studien oblag, teils an der Nikolaikirche den Organistendienst versah, und zwar bis 1655 ohne Entgelt, d. i. ohne feste Anstellung, von 1655—57 als förmlich erwählter Organist. Wir haben also an ihm einen außerordentlich frühreifen Künstler vor uns, der sich bereits in einem Alter von ungefähr 23 Jahren als Meister fühlen durfte. Nicht lange nachher begab Krieger sich nach Dresden, wurde dort vom Kurfürsten als Lehrer für die Prinzessin im Klavierspiele berufen und zum kurfürstlichen Kammer- und Hofmusiker ernannt. 1663 führte ihn eine Reise nach Baireuth; 1666 am 30. Juni starb er, erst 32½ Jahre alt.

An musikalischen Werken für kirchliche Zwecke sind von Krieger nur zwei größere, in Kantatenform komponierte Tonsätze erhalten, außerdem ein nach damaligem Brauche bezifferter Choral, den das Gesangbuch der Stadt Nürnberg von 1668 enthält. Seine Bedeutung gründet sich wesentlich nur auf die nach seinem Tode herausgegebenen Arien von 1667, die 1676 neu aufgelegt und um 10 Arien erweitert wurden. Diese zweite Auflage liegt auch der gegenwärtigen Neuausgabe zugrunde, welche mit großer Akkuratesse besorgt worden ist und den unwidersprechlichen Beweis dafür liefert, daß wir an Krieger einen sehr begabten Förderer der Entwicklung unserer deutschen Liedform zu respektieren haben. Es ist vollkommen richtig, was der verdienstvolle Herausgeber S. XXX sagt: „Die historische Mission Kriegers bestand darin, die noch ungenauen Ziele der deutschen Liedkomposition in ganz bestimmte Bahnen gelenkt zu haben, und zwar in solche, die alle



späteren Blüteperioden des deutschen Liedes wieder betreten sollten, weil sie mit seinem eigensten Wesen zusammenhängen. Für sich betrachtet, ist Krieger ein kraftvoller Musiker voll Tiefe und Originalität, der auf ganz seltene Art reichen Inhalt mit vollendeter Form vereinigte."

So dürfen wir es wohl als eine überaus schätzenswerte Tat betrachten, daß diese Publikation den beinahe verschollenen Namen Adam Krieger der Vergessenheit entrissen hat.

Band XX. Johann Adolph Hasse, **La Conversione di Sant' Agostino. Oratorio.** Herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig, ebenda. 1905. — XIV und 125 Seiten.

Da es Aufgabe der „Denkmäler" ist, den Gang der Musikgeschichte an einzelnen typischen Erscheinungen nachzuweisen, so können wir die vorliegende Publikation nur freudig begrüßen, um so mehr als wir bisher außer den Passionsmusiken von J. S. Bach und dessen Kantatenzyklen sowie Händels großen Werken soviel wie nichts besitzen, was uns über die musikalische Entwicklung des Oratoriums im eigentlichen Sinne bestimmte Anhaltspunkte bieten könnte. Und doch entstanden im Laufe des 18. Jahrhunderts eine Menge derartiger Werke, deren Stoffe teils biblische und hagiographische, teils allegorische Textgrundlage aufweisen.

Das hier in neuer Ausgabe, welche nur nach Handschriften hergestellt wurde und durchweg den großen Künstlerfleiß Scherings bekundet, vorliegende Oratorium ist nun so recht geeignet, den Charakter dieser Musikgattung in damaliger Zeit zu illustrieren. Der Anlage nach gehört Hasses „Conversione" zur Gattung des Dramas, dem Inhalte nach zu den Darstellungen aus dem Gebiete der Heiligengeschichte.

Der Text stammt von niemand Geringerem als von der ältesten Tochter des bayerischen Kurfürsten und nachmaligen Kaisers Karl VII. Albert, der wissenschaftlich wie musikalisch gleich hochgebildeten Prinzessin Maria Antonia Walburga. Geboren zu München 1724, war sie 1747 als Braut des späteren Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen in Dresden eingezogen, umjubelt von Künstlern allerart und hatte, bereits Ende des Jahres 1749 die hier einschlägige, recht hübsche und dramatisch lebendige italienische Dichtung zum Abschluß gebracht. Der Komponist, Johann Adolf Hasse (1699—1783), war damals Hofkapellmeister in Dresden. Er hatte gleich den meisten Komponisten jener Zeit fast nur italienische Kunstrichtung kennen gelernt, im Süden bereits förmliche Triumphe gefeiert und sich allenthalben den Ruhm eines ausgezeichneten Tonsetzers errungen. Auch die Musik zu unserem Oratorium gibt Zeugnis von seiner Meisterschaft. Neun große sog. Da-capo-Arien voll der herrlichsten Tonschilderungen und zwei hochfeierliche Chöre machen in Verbindung mit den schön gehaltenen Rezitativen den Umfang des Ganzen aus, das durch einen kurzen Instrumentalsatz eingeleitet wird. Der außerordentlich wählerische Autor nimmt in bezug auf instrumentale Besetzung eine eigenartige, aber ausnehmend interessante Stellung ein: er beschränkt sich sehr häufig auf dreistimmigen Satz mit Cembalo und läßt eine größere Anzahl von Instrumenten verhältnismäßig selten und da stets wohl motiviert eintreten. Die Hauptsache ist und bleibt ihm die Singstimme, die er sowohl im Solo als auch im Chor durchweg mit sichtlicher Sorgfalt behandelt.

Einige Ausführungen des sehr geehrten Herausgebers (S. VII, X/XI), die wieder davon Zeugnis geben, daß katholische Anschauungen nur zu oft nicht verstanden werden, weil sie sich mit den betreffenden protestantischen nicht decken, wollen wir nicht zu hoch in Anschlag bringen. Es ist eben oft ein schwierig Ding um strenge Objektivität.

Band XXI. und XXII. Gesammelte Werke von Friedr. Wilh. Zachow. Herausgegeben von Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1905. — XIV und 375 Seiten.

Gleich die ersten Zeilen des Vorwortes belehren uns, daß der erste und einzige Lehrer, den der große Händel in der Musik hatte, nicht, wie bisher allgemein angenommen, Friedr. Wilh. Zachau, sondern Zachow geheißen habe, am 14. November 1663 zu Leipzig getauft, also wohl tags zuvor geboren wurde, später an Stelle des 1684 verstorbenen Samuel Ebart den Organisten- und Kirchenmusikdirektorsposten an der Marktkirche in Halle erhalten habe, wo er nach fast 28jährigem Wirken am 7. August 1712 mitten in der besten Schaffenskraft von einem plötzlichen Tode dahingerafft ward. Händel sprach von ihm nur in Ausdrücken hoher Achtung und bewies die treue Dankbarkeit durch tatkräftige Unterstützung der von Zachow hinterlassenen armen Witwe.

Um einer entsprechenden Würdigung der Kenntnisse und Leistungen des vielfach ganz unbekannten Meisters sowie seines künstlerischen Einflusses auf Händel die unerläßliche Grundlage zu verschaffen, hat der unermüdliche Professor Dr. Seiffert es in diesem Doppelbande unternommen, alle noch auffindbaren Kompositionen Zachows neu zu publi-



zieren — eine Tat, für welche ihm die ganze musikhistorisch interessierte Welt um so höheren Dank schuldet, je deutlicher auch aus dieser Publikation Seifferts bewunderungswürdige Sorgfalt und peinliche Genauigkeit Seite für Seite hervortritt.

Es sind im ganzen 66 Kompositionen, die wir hier vereinigt finden, nämlich 12 religiöse Kantaten für Soli, Chor, Orchester, Cembalo und Orgel (S. 3—303), 1 Missa brevis (Kyrie und Gloria) für Chor und Orgel (304—310); des weiteren an Kammermusik ein Trio für Flöte, Fagott und Continuo (313 bis 319); endlich 52 kürzere Werke für Orgel oder Klavier, darunter 8 freie Formen (Präludium und Fuge, Fantasie, Capriccio) und 44 Choralbearbeitungen (323—375). Uns hat die Durchsicht all dieser Arbeiten ordentlich Respekt eingeflößt: man sieht überall, auch im kleinsten Satze, den durch und durch fein gebildeten Komponisten, der jegliche musikalische Form gründlich beherrscht. —

Wir glauben vielen einen Dienst zu tun, wenn wir an dieser Stelle die gediegenen Ausführungen Seifferts über Bedeutung und Gebrauch des Cembalo (S. VII) wiedergeben: „Wer sich einmal mit der Generalbaß-Praxis Bachs und Händels vertraut gemacht hat, weiß, daß in der Kirchenkantate nicht allein die Orgel, sondern wesentlich auch das Cembalo als Generalbaß-Instrument mitzuwirken hatte. Die Grundregel, von der in besonderen Fällen natürlich gelegentlich abgewichen werden durfte, war die, daß die Orgel klangfüllend nur den Chorsätzen sich beigesellte, das Cembalo alle Soli und die rein orchestralen Partien begleitete. Die Orgel bestritt ihren Spielanteil in der Regel und in der Hauptsache aus dem, was der Chor sang (come stà in parti, schreibt Händel oft vor); das Cembalo dagegen hatte unabhängig davon sich nach der Bezifferung zu richten und auf die klangliche Verschmelzung der Tonkörper zu achten.“

Band XXIII. Ausgewählte Werke von Hieronymus Prätorius. Herausgegeben von Hugo Leichtentritt. Leipzig, ebenda. 1905. — XIV und 174 Seiten.

Hieronymus Prätorius, geboren am 10. August 1560 zu Hamburg, gestorben am 27. Januar 1629, verbrachte beinahe sein ganzes Leben an dem gleichen Orte, in seiner Vaterstadt, und gelangte hier als Organist an der Jakobikirche, welche Stelle er von 1582 an als Adjunkt seines Vaters, nach dessen Tode 1586 lebenslang selbständig bekleidete, zu hohem Ansehen. Hiefür liefert schon der Umstand hinreichenden Beweis, daß es ihm gelang, in den Jahren 1616—1625 eine Gesamtausgabe seiner Kompositionen in fünf Büchern herstellen zu lassen, allerdings bei verschiedenen Hamburger Verlegern. Diese schön ausgeführte Gesamtausgabe enthält nicht weniger als 102 Motetten, darunter nur 6 über deutsche Kirchentexte, ferner 9 Magnifikat und 6 Messen. Die Stimmenzahl bewegt sich innerhalb des Umfanges von 5 bis 20.

Der Herausgeber des vorliegenden Bandes bietet nun eine Auswahl von zusammen 16 Nummern nach der eben genannten Gesamtausgabe; eine Arbeit, welche vor der Kritik sicher besteht, da sie fleißig und streng gewissenhaft vollzogen wurde und ganz geeignet ist, den Meister nach den verschiedenen Gesichtspunkten, die in seinen Werken hervortreten, völlig entsprechend zu würdigen. Der Inhalt gliedert sich in eine Messe, einen Hymnus, ein Magnifikat, zehn lateinische Motetten oder motettenartige Sätze und 3 Motetten mit deutschem Texte. Vieles davon ließe sich heute noch in der katholischen Liturgie vorteilhaft verwenden, auch die Missa IV super: „Angelus ad Pastores ait“ zu 8 Stimmen (zweichörig), wenn sie in ihren manchmal alles Maß überschreitenden Textwiederholungen gehörig beschnitten würde. Die Durchsicht des Ganzen läßt auf eine hohe Begabung und echt künstlerische Ausbildung des Hamburger Komponisten schließen, der gleich H. L. Haßler und Sweelinck den Grundsätzen des venetianischen Vokalstils auch außerhalb Italiens Geltung zu verschaffen wußte und mit ersteren zu den berühmtesten Kontrapunktikern Deutschlands gehörte. Seine außerordentliche Vorliebe für vielstimmigen Satz sowie die zuweilen ganz offensichtlich zutage tretende Bemühung, möglichst viel Wohlklang zu erzeugen, charakterisieren seine Arbeiten durchweg vor vielen anderen strengerer Richtung. Es muß deswegen diese Auslese aus seinen Werken ohne Rückhalt als ein verdienstvolles Unternehmen bezeichnet werden. Warum aber der Herausgeber die Reihenfolge seines Originales nicht durchweg gewahrt und insbesondere der Messe, die doch im 3. Buche steht, noch Motetten aus dem 1. Buche beigegeben hat, ist uns nicht klar. Auch bezüglich der Akzidentalen hätten wir da und dort abweichende Meinung zu begründen.

Band XXIV und XXV. Hans Leo Haßlers Werke. Dritter Band. Sacri Concentus für 4 bis 12 Stimmen. Herausgegeben von Joseph Auer. Leipzig, ebenda. 1906. — XXII und 315 Seiten.

Die neue Ausgabe der Haßlerschen Sacri Concentus geschah nach dem ersten Original-



druck von 1601 unter Vergleichung mit der zweiten Auflage aus dem Jahre 1612, von welch letzterer nur mehr ein einziges Exemplar existiert, und zwar in der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Das bedeutende Werk umfaßt nicht weniger als 63 größere und kleinere Kompositionen, von denen 52 bereits in der Ausgabe von 1601 sich finden, während die übrigen 11 erst in die zweite von 1612 eingereiht wurden. Mit Ausnahme eines achtstimmigen, zweichörigen Miserere und 4 instrumentaler Kanzonen bezw. Ricercari besteht der gesamte Inhalt nur aus Motetten und ähnlichen Sätzen. Die Texte sind ausnahmslos lateinisch, viele derselben mit denen unserer Liturgie völlig gleichlautend, andere mehr oder weniger abweichend; nicht wenige erweisen sich als Privatarbeiten (religiöse Dichtungen) protestantischen Ursprunges. Dem Inhalte nach umfassen sie beinahe alle Feste und Festzeiten des Kirchenjahres. Der Tonsatz ist durchweg als Haßlersche Kunst erkenntlich. Zuweilen tritt diese ja weniger hervor, manchmal mischt sich auch so etwas wie Härte und Herbheit und — dürfen wir es sagen? — wie Komponistenlaune darein: aber im ganzen zeigt sich uns doch immer der bewundernswerte Meister mit seiner genialen Erfindungskraft, seiner vollendeten Beherrschung aller Formen der Polyphonie, mit seiner echt deutschen Eigenart, die gerade ihn uns so verständlich macht: bald reckenhaft kühn, dann wieder unsagbar gemütstief; hier kraftvoll und gemessen nach echter Mannesart, dort andachtsvoll wie ein frommes Kind. Gewiß, Tonwerke wie das 8stimmige, auf 2 Chöre verteilte Miserere, das bis in die innersten Tiefen des Herzens dringende, ebenfalls 8stimmige O Domine Jesu Christe oder das entzückende 7stimmige O sacrum convivium sollten neben vielen anderen Nummern der Sacri concentus ebenso wieder Gemeingut aller größeren katholischen Kirchenchöre werden, wie das 4stimmige Cantate Domino es auf unzähligen kleineren Chören ist.

Die Reihenfolge der hier vereinigten Gesänge findet sich in den beiden Originaldrucken nach der Stimmenzahl geordnet; die Ausgabe von 1601 beginnt also mit 10 vierstimmigen Sätzen, welchen 10 fünfstimmige, 10 sechsstimmige, 2 siebenstimmige, 15 achtstimmige, 1 neun- und 2 zehnstimmige, endlich 2 zwölfstimmige sich anschließen. Die Ausgabe von 1612 reiht noch 3 Nummern zu vier, 1 zu fünf, 2 zu sechs, 41 zu acht und 1 zu zehn Stimmen ein.

Mag man also das Werk nach dieser oder jener Seite besehen, immer wird man es als eine hoch bedeutsame Erscheinung in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts anerkennen müssen. Von dieser Anschauung geleitet, hat auch der Herausgeber keine Mühe gescheut, um die Publikation in den „Denkmälern" möglichst genau nach den Originalien und möglichst fehlerlos zu gestalten. Wenn trotzdem schon auf Seite 2 im Tenor des letzten Taktes übersehen wurde, oberhalb der ersten halben Note ein ♭ einzusetzen, so möge man das freundlich entschuldigen. Zweifellos werden der Arbeit noch andere Mängel solcher Art ankleben: aber wer weiß nicht, wie wenig selbst die äußerste Sorgfalt bei derartigen Ausgaben vor aller und jeder Ungenauigkeit sicherstellt?

Die Vorbemerkungen, welche das Ganze einleiten, haben mit Ausnahme des kritischen Kommentars praktischen Zweck — nur hie und da wurden besondere Eigentümlichkeiten mit ein paar Worten charakterisiert — ein übersichtliches Register sollte die Handhabung erleichtern. Auf den rein künstlerischen Wert der einzelnen Nummern ausführlich einzugehen, wie das ein Kritiker von der Ausgabe der Haßlerschen Messen in Band VII verlangt hatte, hielt der Unterzeichnete hier noch weniger als dort für nötig: denn der gebildete Musiker weiß erstens, wen er an Haßler vor sich hat, und wird zweitens bei einigem Studium auch ohne den oft sehr lästigen Mentor die besonderen Schönheiten bald sehen und fühlen; dem Schüler im eigentlichen Sinne aber könnte höchstens mit Analysen gedient sein — und dazu sind die „Denkmäler" denn doch nicht da; das müssen wir als Aufgabe des Lehrers bezeichnen.

Elsendorf. **J. Auer.**

Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Fünfter Jahrgang. (Doppelband.) Werke Hans Leo Haßlers. Zweiter Teil. Lieferung 1. Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts von A. Sandberger. — 1904. — CXII Seiten.

Die Hauptsache, um welche es sich in diesem überaus schätzbaren Bande handelt, ist die, endlich einmal eine möglichst erschöpfende Lebensbeschreibung von Hans Leo Haßler und seinen zwei musikalischen Brüdern Jakob und Kaspar zu liefern. Um sie herum reihen sich dann ganz ungezwungen die ungemein wertvollen Ausführungen über das musikalische



Treiben in den Städten, wo der Held des Ganzen, H. L. Haßler, vornehmlich gelebt und gewirkt hat: Nürnberg und Augsburg.

Leider verbietet uns der zugemessene Raum, auf den interessanten Inhalt dieser Darlegungen näher einzugehen; so wollen wir wenigstens das Wichtigste daraus hervorheben und zunächst mit einem kurzen Auszuge aus der Biographie des so gefeierten „Gianleone" beginnen.

Die Abstammung H. L. Haßlers geht nachweislich schon urgroßväterlicherseits auf Nürnberg zurück. Hans Haßler, seines Standes Kriegsschreiber dieser Stadt, hatte einen Sohn gleichen Taufnamens, der zum Protestantismus übertrat und nach Joachimstal übersiedelte, wo er besseres Einkommen erhoffte. Er scheint sich aber in dieser Erwartung getäuscht zu haben; denn von seinem Sohne Isaak, der ein ganz tüchtiger Musiker gewesen sein muß, wissen wir, daß er „um der Kunst und anderweiteriger Förderung willen" wieder nach Nürnberg zurückkehrte, dortselbst 1555 das Bürgerrecht erwarb und bis 1591, wo er starb, als Organist an der Spitalkirche amtierte. Dieser Isaak nun ist der Vater unseres Hans Leo.

Geboren am 25. oder 26. Oktober 1564 im Bezirke der St. Sebaldspfarrei, erhielt dieser seine musikalische Ausbildung zumeist wohl durch den eigenen Vater und vertiefte dieselbe unter dem Einfluß Orlando di Lassos auf das Musikleben seiner Vaterstadt und zweifellos auch durch direkten Verkehr mit Lechner und Lindner. Daß die Kompositionen von Klemens Stephan, Schulmeister in Eger, auf Haßler positiv eingewirkt haben, ist geschichtlich nachweisbar. 1584 reiste er nach Venedig und brachte hier unter Andrea Gabrieli als Mitschüler von dessen Neffen Giovanni Gabrieli seine Studien zum Abschluß. Zu Anfang des Jahres 1586 kam er als Organist (Hofmusiker) des Grafen Oktavian II. Fugger nach Augsburg, wurde am 4. Januar 1595 samt seinen Brüdern Jakob und Kaspar von Kaiser Rudolf II. in den Adelsstand erhoben und erhielt zugleich eine sog. Wappenbesserung verliehen. (1604 am 1. September zeichnete Rudolf die drei Brüder durch das Prädikat „von Rosenecků" aus; Hans Leo, bisher „Kaiserlicher Majestät Hofdiener", wurde im nämlichen Jahre zu „Kaiserlicher Majestät wirklichem Hofdiener" ernannt. In letzteren Diensteigenschaften ward ihm sogar eine bestimmte jährliche Besoldung zuerkannt.) Vom Tode Oktavians II. — 1. August 1600 — bis Mitte 1601 begegnen wir Haßler in Diensten des Augsburger Senates; unter dem 16. August 1601 siedelte er nach langwierigen Unterhandlungen mit dem Nürnberger Senate wieder in diese seine Vaterstadt über und blieb daselbst als eine Art Generalmusikdirektor und Organist bis 1604. Von da wandte er sich jetzt nach Ulm, verehelichte sich dort 1605 und gedachte allen Ernstes, hier dauernden Aufenthalt zu nehmen. Ein Ruf des Kurfürsten Christian II. von Sachsen veranlaßte ihn aber 1608 zu einer Reise nach Dresden und zur Übernahme eines neuen, ständigen Amtes als Kammerorganist am Hofe des Genannten und seines Nachfolgers Johann Georg I. Schon lange an der Schwindsucht leidend, begleitete er den letzteren doch noch an der Spitze der kurfürstlichen Hofkapelle zur Wahl des Kaisers Mathias nach Frankfurt a. Main — und hier ereilte ihn der Tod am 8. Juni 1612 früh 1 Uhr. Am 10. Juni wurde er dortselbst mit hohen Ehren begraben.

Hans Leos ältester Bruder, Kaspar Haßler, war bereits 1587, also mit 25 Jahren, bei St. Lorenz als Organist angestellt und scheint im wesentlichen über Nürnberg nicht viel hinausgekommen zu sein. 1616 übernahm er noch den ehrenvolleren Posten eines Organisten bei St. Sebald, starb aber schon 1618.

Der dritte Bruder Jakob verließ 1590 Nürnberg, um auf Kosten des dortigen Rates und Christoph Fuggers von Augsburg nach Italien zu ziehen. Nach seiner Rückkehr begab er sich nach Augsburg und trat bei dem genannten Christoph Fugger in musikalische Dienste. Später finden wir ihn am Hofe des Grafen Eitelfritz von Hohenzollern in Echingen; von 1602 bis 1612 als Kammerorganisten des Kaisers Rudolf II. in Prag. Über seine ferneren Lebensschicksale läßt sich nichts Bestimmtes sagen; wahrscheinlich starb er zwischen 1618 und 1625. —

Gehen wir nunmehr zu dem ansehnlichen Material über, welches Prof. Sandberger für die Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg hier zutage fördert, so ist der erste Künstler, über dessen Leben und Wirken wir wenigstens einigermaßen unterrichtet sind, der altberühmte Konrad Paumann (1410 bis 1473). Mit Johannes Cochläus (1479 bis 1552), der 1510—1515 Schulrektor in Nürnberg war, beginnt eine Reihe zum Teil sehr berühmter Musiker, die entweder Theoretiker oder Komponisten, Organisten oder Kantoren oder mehreres davon zugleich waren. Sebald Heyden z. B., geboren gegen 1488 in Nürnberg, hat nach Vollendung seiner Studien das ganze Leben hindurch in seiner Vaterstadt gewirkt, zuerst (um 1519) als Lehrer oder Kantor an der Spitalkirche, von 1525 bis zu seinem 1561 erfolgten Ableben als Rektor von



St. Sebald. — Leonhard Lechner, geboren um 1553 im Etschtal, erhielt in den Jahren vor 1570 durch Orlando di Lasso höhere Ausbildung und wurde ein hochangesehener Tonsetzer. 1575 tritt er als Kollaborator (Schulgehilfe) bei St. Lorenz auf; 1584—85 ist er Kapellmeister bei dem vorhin erwähnten Grafen Eitelfritz in Hechingen; von 1595 an hat er die Stelle eines Hofkapellmeisters in Stuttgart inne, wo er 1604 stirbt. — Friedrich Lindner, 1574—97 Kantor in Nürnberg, erscheint vornehmlich als gewiegter Musikkenner und sachkundiger Förderer von Publikationen der Arbeiten gediegener Autoren. — Wie weit der Einfluß reichte, den die beiden Letzten sowie Lechners Nachfolger Sophonias Paminger auf die künstlerische Entwicklung von H. L. Haßler ausübten, läßt sich nicht bestimmen.

In den Jahren 1573—1587 unterhielt der Rat sehr freundliche Beziehungen zu Orlando di Lasso, wie er dann überhaupt Verständnis für Kunstpflege auch auf musikalischem Gebiete des öfteren kundgab.

Die Instrumentenfabrikation, von der schon Ende des 14. Jahrhunderts Beweise vorliegen und die zu Nürnberg stets eine fleißige und ausgedehnte Pflege fand; die mit seltenem Eifer betriebene Kunst des Notendruckes und der außerordentlich rege Handel mit den Erzeugnissen desselben; die städtische Musik mit ihren trotz aller Befehdungen doch ganz tüchtigen Stadtpfeifern; die drei Kurrentchöre zu je zehn Stimmen, die sich größtenteils aus musikkundigen Schülern rekrutierten und dreimal in der Woche vor den Häusern vermöglicher Patrizier um Almosen sangen; die musikalischen Kränzchen und förmlichen Musikgesellschaften; die oft recht namhaften Beiträge seitens der Bürgerschaft zur Pflege und Hebung der Tonkunst: all das läßt uns einen gar erfreulichen Blick in das musikalische Leben Nürnbergs tun, wie es sich speziell während der hier zunächst in Betracht kommenden Zeit, also im sechzehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts abgespielt hat.

Sollen wir uns von Nürnberg der alten Reichsstadt am Lech zuwenden, so werfen wir mit dem Verfasser zuvor einen vergleichenden Blick auf die beiden. „So viele tüchtige Theoretiker, wie sie die Nürnberger Schulen aufzuweisen haben, sind in Augsburg nicht vorhanden. Recht bedeutsam tritt erst Ende des 16. Jahrhunderts dort der wackere Gumpelzheimer hervor. Die Stadtmusik hält der Nürnberger etwa die Wage; in der durchschnittlichen Behandlung musikalischer Angelegenheiten und Personalien bewahrte der Augsburger Rat im allgemeinen mehr Wohlwollen und größere Freudigkeit an der Sache. Von seiten einzelner Bürger und Patrizier wird in Augsburg wie in Nürnberg, wenn auch in engeren Kreisen, Bedeutendes geleistet; ganz besondern Dank aber schuldet hier die Musikgeschichte den Fuggern. Was dies Geschlecht an den Musikern seinerzeit tat, findet in Nürnberg nicht seinesgleichen. Ein neuer kunstfördernder Faktor endlich, über den Nürnberg nicht gebietet, findet sich zu Augsburg in der Person des Bischofs und im Domkapitel. Was die musikgewerbliche Tätigkeit betrifft, steht hingegen Augsburg gegen Nürnberg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts quantitativ entschieden zurück, vor allem auf dem Gebiet des Notendruckes und -handels. Die Zahl der in Nürnberg hergestellten Musikalien wird von den Augsburger Pressen nicht entfernt erreicht.“ Daß es dessenungeachtet in Augsburg angesehene Notendrucker und Verleger gab, lehren die Namen Oeglin, Grimm u. Wirsung, M. Kriesstein, Ph. Ulhard u. a.

Der Ursprung eines eigentlichen musikalischen Lebens scheint in Augsburg bereits zu der Zeit gegeben, da Kaiser Maximilian daselbst eine Musikkapelle unterhielt, die allerdings 1496 wieder aufgelöst wurde. Von 1515 an hielt sich der Orgelmeister und Komponist Paul Hofheimer dort auf, der 1518 auch das Bürgerrecht verliehen bekam; 1516 traf Senfl ein. — Bedeutenden Einfluß auf die Pflege echter Tonkunst übte die Rückkehr der Stadt vom Protestantismus zur alten Kirche aus. Was Bischöfe wie Otto, Truchseß von Waldburg, Egolf von Knöringen, persönlich ein hochbegeisterter Musikfreund, Marquard II., Heinrich, dessen Nachfolger u. a. für die stetige Föderung unserer Kunst getan, ist noch lange nicht genug gewürdigt. Egolf von Knöringen z. B. ward von Orlando di Lasso hoch verehrt und dieser stand seinerseits wieder in lebhaften Beziehungen zum Domkapitel, das die Bestrebungen der Bischöfe in hoch rühmenswerter Weise unterstützte. Und wahrlich — es waren nicht minderwertige Kräfte, die auf solche Weise gewonnen und erhalten wurden! Man denke nur an Jakob de Kerle, Gregor Aichinger, Erbach, Klingenstein. Auch die Augsburger Klöster, vorab St. Ulrich und Hl. Kreuz, ließen es an rühriger Musikpflege nicht fehlen. Den Propst des letzteren, Georg Faiglin, feiert de Kerle als besonderen Mäcen; in ersterem hatten sich schon im Mittelalter Abt Udalskalk (1126—1151) und nach ihm Johannes von Bischach (1355—1366) als Dichter und Komponisten von Kirchengesängen, sowie als Theoretiker hervorgetan; Abt Johannes Merk



war mit Andrea Gabrieli befreundet — und noch heute bietet die stattliche Reihe der alten Musikcodices in der Augsburger Bibliothek einen glänzenden Beweis für die emsigen Bemühungen um jedwede Förderung der ars musicæ, die in solchen Häusern ja nie aufhören. War doch der Lehrer Gumpelzheimers, Jodok Enzemüller, noch einige Zeit Klosterschüler bei St. Ulrich.

Doch — wir kämen an kein Ende, wollten wir diese Ausführungen noch weiter fortsetzen. Wir denken, daß sie — und das ist unser Hauptzweck — wenigstens einigermaßen ein Bild von dem überreichen Inhalte dieses kostbaren Bandes geben werden, der für die Geschichte der Musik von so weittragender Bedeutung ist und bleiben wird und an dessen Bearbeitung eine solche Unsumme von Fleiß und Sorgsamkeit hängt, daß nur der Kenner sie zu schätzen versteht. Wir danken dem hochgeehrten Herrn Verfasser mit um so größerer Herzlichkeit, als ja seine Arbeit von Anfang bis zu Ende nichts weniger als Kompilation, sondern streng quellenmäßige Darstellung ist.

— **Werke Hans Leo Haßlers.** II. **Teil. Lieferung** II. **Canzonette von 1590 und Neue Teutsche Gesang von 1596.** Eingeleitet und herausgegeben von Rudolf Schwartz. — 1904. — XLIV und 250 Seiten.

Die „Canzonette“ sind das erste Werk, das H. L. Haßler durch den Druck veröffentlichte. Ihrer Form nach schließen sie sich an die gleichartigen Liederkompositionen der Italiener an, weisen wie jene bestimmt abgegrenzte Einteilung auf, tragen aber durchweg Haßlers Kunstgepräge an sich. Die meisten sind drei-, die übrigen zweiteilig. Auffallend mag es manchem vorkommen, daß der eigentümliche Charakter der alten Kirchentonarten hier nur oder kaum noch äußerlich gewahrt wird, vielmehr an deren Stelle bereits die modernen Tongeschlechter Dur und Moll deutlich hervortreten. Man braucht sich aber darüber gar nicht zu wundern. Denn wie schon öfter darauf hingewiesen wurde, daß diese Eigentümlichkeit sich auch in einzelnen kirchlichen Werken unsers Autors geltend macht, so sehen wir an den profanen Kompositionen anderer Tonsetzer den Drang, die „Fesseln“ der alten Tonarten zu sprengen, gegen Ende des 16. Jahrhunderts immer lebendiger, ja unwiderstehlicher werden. In den 24 vorliegenden Kanzonetten stehen den 6 in G-moll geschriebenen Stücken 6 andere in G-dur gegenüber, und den 8 auf a abschließenden Molltonarten entsprechen 4 Nummern in C-dur. Die Texte sind ausnahmslos italienisch, die Kompositionsart häufig homophon, sonst mit kleinen kontrapunktisch-imitatorischen Sätzchen durchwebt — alles aber in hohem Grade interessant: selbst da, wo Haßler rein gleichzeitig schreibt, liegt ihm die Hauptsache in guter Führung der Stimmen — und originell ist er überall.

Das andere Werk des Meisters, das in diesem Bande neu publiziert ist, hat den Titel „Neue Teutsche Gesang“, wurde 1596 zum erstenmal gedruckt und ist überhaupt das erste deutsche Chorwerk, das er veröffentlichte. Acht Nummern sind vier-, 7 fünf-, 7 sechs- und 2 achtstimmig. Im wesentlichen tragen sie den Charakter der Kanzonette, öfter mischt sich auch die reichere musikalische Struktur des Madrigals in die einfacheren Formen der ersteren, zwei Stücke gehören direkt zur Gattung der Madrigale. Interessant ist, daß die Texte später alle in religiöse oder moralisierende umgedichtet wurden, obschon sie trotz des fast durchweg erotischen Charakters im ganzen nichts enthalten, was eigentlich anstößig wäre. Nummer 2 macht hier allerdings eine Ausnahme. Vielleicht kommen wir dem Grunde jener Umdichtungen am nächsten durch die Annahme, daß man bei der Beliebtheit dieser Gesänge einerseits und der Notwendigkeit, die Oberstimmen mit Knaben zu besetzen, anderseits mit Rücksicht auf die letzteren zu diesem Mittel griff. Über die Schönheit des musikalischen Satzes brauchen wir an dieser Stelle gewiß nicht eigens Lobsprüche zu schreiben — um so weniger als eine Anzahl der hier enthaltenen Lieder durch die weit bekannten Sammlungen von J. Renner sen., Wüllner und Hirschfeld ohnedies in fast allen besseren Gesangskreisen als förmliche Lieblingsnummern heimisch geworden sind.

Auch der Herausgeber hat in einem „Anhang“ 10 vierstimmige Kanzonetten und 2 vier-, 1 fünf-, 3 sechs- und 1 achtstimmiges Stück aus den „Neuen Teutschen Gesängen“ ausgewählt und durch sorgfältige Angabe der Tempo- und anderweitigen Vortragszeichen sehr dankenswert für modernen Gebrauch eingerichtet. —

Die Publikation der beiden Werke in diesen „Denkmälern“ kann nur als rühmenswerte Tat, die Redaktion durch den gelehrten Musikhistoriker Dr. R. Schwartz nur als musterhaft bezeichnet werden.

Sechster Jahrgang. I. Band. Nürnberger Meister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Geistliche Konzerte und Kirchenkantaten. Herausgegeben von



Max Seiffert. — 1905. — XLI und 195 Seiten.

Von Seite IX bis XXXV verbreitet sich der gelehrte Verfasser über die Geschichte der Nürnberger Musikpflege innerhalb des Zeitraumes von ca. 1650—1695, setzt also dort ein, wo Prof. Sandberger in der 1. Lieferung des 5. Jahrganges dieser Publikationen aufgehört hat. Die Ausführungen Seifferts sind nun keineswegs weniger interessant als diejenigen seines Vorgängers, sie entwickeln im Gegenteile ihren Gegenstand klarer und übersichtlicher. Das darf auch gar nicht wundernehmen; denn bei Sandberger gruppiert sich doch alles mehr oder minder um die Hauptpersönlichkeit von H. L. Haßler.

Im großen ganzen liegen die musikalischen Verhältnisse Nürnbergs während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch so ziemlich so, wie wir sie am Schlusse des 16. und weiterhin gesehen haben. „Nürnberg war," so schreibt der Herausgeber S. XXXIV, „trotz der wirtschaftlichen Schläge des dreißigjährigen Krieges eine Stadt voll blühenden musikalischen Lebens." Das zeigt sich besonders in der großen Anzahl einheimischer Musiker, seien es nun Instrumentenspieler im allgemeinen oder Organisten, Kantoren und Komponisten. Von den letzteren wählen wir diejenigen zu besonderer, wenn auch kurzer Besprechung aus, welche der Herausgeber durch Veröffentlichung des einen und andern Werkes hier gleichsam als Typen dafür aufstellt, was Nürnberg in dieser Periode zur Bildung der heranwachsenden, protestantischen Kirchenkantate beigetragen hat. Vielleicht dienen unsere Bemerkungen wenigstens dazu, lang fortgeschleppte Irrtümer in bezug auf biographische Angaben endlich auszumerzen.

Paul Hainlein, geboren am 11. April 1626 zu Nürnberg als der Sohn eines Trompetenfabrikanten und späteren Stadtpfeifer-Expektanten, beteiligte sich schon als zwölfjähriger Knabe an der Komposition eines Trauermarsches (1638). Nach längerem Unterrichte in der Heimat setzte er seine Studien 1646 in Linz und München, 1647 in Italien fort, wobei er auch 3 Jahre hindurch der Komposition oblag. 1648 kehrte er zurück, rückte allmählig in die Reihen der Ratsmusiker ein, versah eine Zeitlang den Organistendienst bei St. Egidien und wurde endlich 1658 erster Organist bei St. Sebald, als welcher er am 6. August 1686 mit Tod abging.

Heinrich Schwemmer, geboren am 28. März 1621 zu Gumpertshausen bei Hallburg in Unterfranken, kam 1641 (nachweislich 1649) nach Nürnberg, wurde dort 1650 „Adjunctus" an der Lorenzer Schule, trat 1655 an die Sebaldusschule über und erhielt 1656 das Musikdirektorat an der Frauenkirche sowie das Bürgerrecht. Er starb am 26. Mai 1696.

Georg Kaspar Wecker erblickte das Licht der Welt zu Nürnberg am 2. April 1632. Im 16. Lebensjahre durfte er auf dem Sebalduschor bereits das Regal schlagen. 1651, also in einem Alter von erst 19 Jahren, wurde er Organist bei St. Walburg, 1654 bei U. L. Frau, 1658 in St. Egidien, 1686 bei St. Sebald. Sein Todestag war der 20. April 1695.

Von Johann Pachelbel brachten wir schon im Kirchenm. Jahrbuch 1903 S. 153 gelegentlich der Besprechung von Band 1 des zweiten Jahrganges der bayerischen „Denkmäler" eine kurze Biographie.

Über die beiden Nürnberger Brüder Johann (1652—1735) und Johann Philipp Krieger (1649—1725) brauchen wir ebenfalls nichts zu berichten, da ihr Lebensgang als bekannt vorausgesetzt werden darf.

Gehen wir auf die Tonwerke über, welche uns Prof. Seiffert in diesem Bande von den eben genannten 6 Komponisten zur Kenntnis bringt, so finden wir Hainlein und Schwemmer mit je 1, Wecker mit 3, Pachelbel und die zwei Krieger mit je 2 Nummern vertreten. Echt künstlerischen Wert tragen sie alle in sich, wenn man auch nicht behaupten wird, daß sie in dieser Beziehung gleich wären. Wir persönlich ziehen die beiden ersten Nummern allen andern vor.

Dem unermüdlichen Fleiße und der bis ins kleinste Detail sich erstreckenden Sorgfalt des von uns so hoch verehrten Herausgebers sei die wahrlich reich verdiente Anerkennung freudig gezollt.

Sechster Jahrgang. II. Band. Ausgewählte Werke von Agostino Steffani (1654—1728). Erster Teil. Herausgegeben von Alfred Einstein und Adolf Sandberger. Ausarbeitung des Basso continuo von Franz Bennat. — 1905. — XLIV und 173 Seiten.

Nachdem in dem kurzen Vorwort die Erklärung abgegeben ist, daß im folgenden Steffani gewidmeten Bande eine Biographie desselben auf Grund neuer Quellen erscheinen werde, so erübrigt uns eigentlich nur der Hinweis auf die hier veröffentlichten Werke des zu so hoher Berühmtheit gelangten Autors, der 1655 zu Castelfranko im Venetianischen geboren, 1667 nach München kam und dort als Schüler von J. K. Kerll und H. Bernabei

seine musikalische Ausbildung vollendete. 1670 wurde er bereits Kammermusiker, 1675 Hoforganist und 1680 neben Bernabei Direktor der kurf. Kammermusik. Von dem letztgenannten Jahre an wird er als Priester aufgeführt. In München scheint er bis ca. 1690 geblieben zu sein; denn von da bis 1710 war er Kapellmeister am herzoglichen Hof zu Hannover, blieb aber auch während der noch folgenden Jahre größtenteils in dieser Stadt. Auf einer Reise ereilte den mit weltlichen und kirchlichen Auszeichnungen allerart geehrten Mann der Tod — zu Frankfurt a. M. 1730.

Aus dem reichen Schatze seiner musikalischen Werke sind im Vorliegenden nachstehende Kompositionen zusammengestellt: 16 Kammerduette, 2 Scherzi, endlich 2 religiöse Kantaten. Die Duette haben durchweg italienische Texte, ebenso die Scherzi, in welchen aber nur eine Solostimme singt. Zur Begleitung der ersteren dient nur der sogen. Basso continuo, während hingegen bei den Scherzi noch zwei Violinen hinzutreten. Von den „geistlichen Kantaten", welche über lateinische Dichtungen zu Ehren der seligsten Jungfrau und eines hl. Bekenners komponiert sind, teilt sich jede in verschiedene Sätze, bald Solo-, bald dreistimmiger Chorgesang (C. I u. II, B. — C. A. B.); zur Begleitung ist lediglich der Basso continuo in Anwendung gebracht. Es mag wohl der Beachtung wert erscheinen, daß diese zwei Kantaten einem Werke entnommen sind, welches Steffani im Jahre 1685 dem Kurfürsten Max Emanuel gewidmet hat. Es trägt den Titel: Sacer Janus quadrifrons und enthält 12 lateinische Kantaten für die Zeiten und Feste des Kirchenjahres.

Was den inneren Gehalt der eben genannten Tonstücke anbelangt, so zeigt sich in denselben überall der Künstler, der seine Mittel mit echter Meisterschaft zu handhaben versteht. Gibt Steffani sich auch des öfteren noch als Kind seiner Zeit, so steht er in vielem doch eigentlich schon über ihr. Jedenfalls erregen seine Werke ob ihrer schönen, manchmal fast übersprudelnden Kontrapunktik, der feinen Melodiebildung und nicht zuletzt ob der außergewöhnlichen Erfindungsgabe, die sich in ihnen offenbart, die Anerkennung, ja Bewunderung selbst des heutigen Musikkenners.

Den Herausgebern gebührt hier ganz besonderes Lob. Eine Quellenforschung, wie sie die Seiten VIII—XIX bekunden; ein Revisionsbericht von der Genauigkeit, wie sie sich von Seite XXVI—XXXIX in jeder Zeile finden läßt; das ausgezeichnet gelungene thematische Verzeichnis der Kammerduetti und Scherzi; endlich die echt wissenschaftliche Sorgfalt, von welcher die ganze Arbeit ein herrliches Zeugnis gibt: Das alles nötigt unwillkürlich hochachtungsvollsten Beifall ab.

Elsendorf. **J. Auer.**

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Herausgegeben mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht. Unter Leitung von Guido Adler. Wien, 1906.

XIII. Jahrgang. Erster Teil. Antonio Caldara, Kirchenwerke. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski. Mit einem Porträt Caldaras.

„Über Antonio Caldaras Leben sind wir nur mangelhaft unterrichtet. Wir wissen, daß er um 1670 zu Venedig geboren war, in der ersten Hälfte seines arbeitsreichen Lebens in vielen Städten Italiens (Rom, Bologna, Venedig, Mailand, Mantua u. a.) als Kirchen-, Theater- und Kammerkomponist gewirkt und sich einen glänzenden Namen erworben hat, vom Kaiser Karl VI. am 1. Januar 1716 zum Vizehofkapellmeister bestellt wurde und in dieser Stellung bis zu seinem am 28. Dezember 1736 erfolgten Tode in Wien verblieb. Joh. Jos. Fux (erster Hofkapellmeister seit 1715) war hier sein Vorgesetzter."

Erstaunlich ist die Zahl der Werke von Caldara; noch erstaunlicher aber der Umstand, daß man keines derselben in die Hand nehmen kann, ohne die unbedingt sichere, meisterhafte Technik und die seine ganze Zeit charakterisierende schöne Führung der Singstimme zu bewundern. Das 18. Jahrhundert zählt ihn zu den besten Meistern seiner Zeit — und mit Recht. Sein mildes, freundliches Wesen, seine feine musikalische Empfindung, sein tiefes Gemüt sprechen sich namentlich in den kleinen Formen am unmittelbarsten und vollkommensten aus, so auch in seinen Motetten, von denen der Herausgeber uns 8 zu 2 und 3 Stimmen mit Orgelbegleitung mitteilt. Tatsächlich wären wenigstens einige derselben, z. B. Nr. I „Caro mea", II „Ego sum panis vivus", V „Transfige", VI „Miserere mei Domine" und VIII „O sacrum convivium," es wert, heute noch bei außerliturgischen kirchlichen Andachten Verwendung zu finden. Selbstverständlich müßten sie, weil keineswegs leicht, sorgfältigst geübt und mit all dem Aufwand von Innerlichkeit vorgetragen werden, den der Komponist darin niedergelegt hat. Wir sind überzeugt, daß dies geradezu bezaubernd schöne Kirchenmusik sein würde.

Das gleiche Urteil geben wir ohne Scheu auch über Caldaras Stabat Mater ab, nur



mit der Einschränkung, daß eine geschickte Hand an Stellen, wo allzu große Ausdehnung des Satzes durch Wiederholungen, Zwischenspiele u. dgl. es nötig erscheinen läßt, kürzend eingreifen sollte. Im übrigen pflichten wir dem Herausgeber gerne bei, wenn er schreibt, „dieses Stabat Mater sei eine der weihevollsten Kirchenkompositionen des Meisters, im Ernst und der Schönheit des Ausdruckes den Motetten nahestehend, auch in der Verwendung der Instrumente den Meister der Zeit zeigend. Mit großer Geschicklichkeit sehen wir den Komponisten alle Mittel anwenden, der Monotonie des Textes (? soll wohl heißen der Textform) aus dem Wege zu gehen, und mit besonderer Kunst Rücksicht nehmen auf den Klang." Das Werk ist für 4stimmigen Chor mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Trombone I und II, Orgel und Baß geschrieben.

An dritter Stelle finden wir in diesem Bande die Missa Dolorosa. Dieselbe hat gleiche Besetzung wie das Stabat Mater, nur die Trombonen sind weggelassen. Für die liturgische Verwendung des Werkes wird sich heutzutage trotz des großartigen und doch nur künstlerisch erzielten Effektes wohl niemand im Ernste begeistern können. Denn ganz abgesehen von der gewaltigen Schwierigkeit, sie zur Aufführung zu bringen, ist die Messe, namentlich in den drei ersten großen Sätzen (Kyrie, Gloria, Credo) viel zu lange geraten und fällt zudem nach dem blendend schönen Kyrie und Gloria vom Credo bis zum Schlusse an innerem Gehalt bedeutend ab. Trotz allem bietet das Studium dieser letzteren Partien recht viele anregende Momente: der Geist Caldaras weht denn doch auch durch die minder gelungenen Teile.

Das Te Deum mit seinen zwei je vierstimmigen Gesangschören, die von 2 Violinen, 2 Violen und Trombone (letztere auffallenderweise mit den Violen zusammengelegt), Orgel und Baß begleitet werden, macht den Eindruck eines glänzenden, hochfeierlichen Hymnus. Die außergewöhnliche Klarheit des musikalischen Aufbaues, die natürliche Ungezwungenheit des Satzes, die Leichtigkeit, mit welcher der Komponist auch schwierige Probleme z. B. in der prächtigen Schlußfuge zu lösen verstand, lassen die jubelnde Aufnahme recht wohl begreiflich finden, welche die damalige Zeit diesem bedeutsamen Kunstwerke von Anfang an entgegenbrachte. Vielleicht wäre es nicht allzu schwierig, dasselbe für den liturgischen Gebrauch umzuarbeiten.

Als Schlußnummer erscheint das berühmte 16stimmige Crucifixus, „in dem wir vielleicht das wertvollste Stück von Caldara, jedenfalls aber eine der besten Kirchenkompositionen seiner Zeit besitzen." Der schöne, edle und tiefe Ausdruck, der in den Motiven liegt, die durch den kontrapunktischen Bau erreichte wunderschöne Steigerung, die natürliche, stets zielbewußte Technik, endlich die große, über dem Ganzen waltende einheitliche Idee: das alles zeigt uns den Meister im herrlichsten Lichte und läßt sein Werk als Passionsmusik ersten Ranges erkennen.

Wir danken dem Herausgeber für die Einfügung dieser Edelsteine in den Ruhmeskranz der österreichischen Musik-Denkmäler und für die schöne Fassung, die er denselben gegeben hat, mit herzlicher Aufrichtigkeit.

— XIII. Jahrgang. Zweiter Teil. Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Alessandro Poglietti, Ferdinand Tobias Richter, Georg Reutter der Ältere. Bearbeitet von Hugo Botstiber. — 1906. — XXI und 104 Seiten.

Wir kennen den strebsamen, gelehrten Herausgeber schon aus früheren Publikationen als gründlichen Forscher und freuen uns, ihm hier wieder begegnen und ein neues, schönes und dankenswertes Erzeugnis seines rastlosen Fleißes besprechen zu dürfen.

Es handelt sich in diesem Bande um drei Tonsetzer, welche neben anderen Musikern wie J. Pachelbel, W. Ebner, Georg und Gottlieb Muffat zu den Vertretern der Wiener Schule von Klaviermeistern gehören. Der erste ist Alessandro Poglietti, wahrscheinlich italienischer Herkunft. Wir begegnen ihm zum erstenmal in den Wiener Hofzahlamtsrechnungen, woselbst er unter dem 1. Juli 1661 als „Organist in der kaiserlichen Hofkapelle" verzeichnet steht. Woher er aber gekommen und wie alt er damals war, darüber fehlt bis zur Stunde jedwede Aufklärung; ebenso wenig weiß man von seiner musikalischen Ausbildung. Auch über seinem ferneren Leben liegt ziemlich dichtes Dunkel. 1678 heißt er „Hoff-Organist"; daneben nennen ihn viele Handschriften „Comes Palatinus" = Pfalzgraf — ein Titel, der nicht etwa irgend welchen Adelsrang, sondern lediglich eine Auszeichnung bedeutete und von dessen Verleihung wir wieder kein Datum zu erfahren vermögen. 1683, bei der Belagerung Wiens durch die Türken, fand er seinen Tod. „Die Tartaren haben meinen Mann gemordet" — soll die trostlose Witwe dem Kaiser zugerufen haben.

Daß er ein ausgezeichneter Klaviertechniker und -Komponist gewesen, dafür zeugen die in diesem Bande veröffentlichten Werke: 2 Suiten



und 1 Canzon mit Capriccio. Sebstverständlich hat er außer diesen noch viele weitere Kompositionen für Tasteninstrumente geschrieben. Wir besitzen von ihm aber auch eine ganze Reihe anderer tonkünstlerischer Leistungen, so nicht wenige Instrumental-Balletti und -Sonaten, ferner verschiedene Vokalkompositionen: eine Messe, Lauretanische Litaneien, Magnifikat, Dies iræ u. dgl. Auch den Ruhm, Verfasser einer Kontrapunktslehre zu sein, vindiziert der Herausgeber unserm Poglietti, gegenüber den Ausführungen Dr. Sandbergers, mit guten Gründen; letzterer hatte den betr. Traktat Joh. K. Kerl zugeschrieben. Wir haben demnach an Poglietti wirklich einen Tonsetzer, der es nach der historischen wie praktischen Richtung verdient, der Vergessenheit endlich entrissen zu werden.

Ferdinand Tobias Richter ist, wie Botstiber darlegt, nicht in Wien, sondern in Würzburg geboren. Mit Rücksicht auf das Totenbeschaubuch der Stadt Wien, wo es unter dem 3. November 1711 ausdrücklich heißt, Richter sei bei seinem Tode 62 Jahre alt gewesen, dürfte es wohl gerechtfertigt sein, als Geburtsjahr 1649 anzunehmen. Von seinen Jugendjahren wissen wir nichts. Unter dem 1. Juli 1683 finden wir seine Anstellung als Hof- und Kammerorganist in Wien, wahrscheinlich an Stelle Pogliettis. Um 1692 übertrug ihm Kaiser Leopold I. den Unterricht seiner Kinder in der Musik — und so waren außer dem nachmaligen Kaiser Joseph I. aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Erzherzoginnen Maria Elisabeth, Maria Anna und Maria Theresia seine Pfleglinge. Er genoß überhaupt schon zu Lebzeiten als Klavier- und Orgelspieler, nicht minder als Komponist großes Ansehen und sein Name war weit über Österreichs Grenzen hinaus bekannt und berühmt. Johann Pachelbel schätzte ihn hoch — und wer ihn sehen und hören konnte, rechnete es sich zu Ehre und Glück. Die Stadt Wien verlieh ihm 1707 das Bürgerrecht. Vier Jahre später, 1711, segnete er das Zeitliche.

Auch seine Kompositionen beschränken sich nicht auf Klavier und Orgel, sondern bieten uns auch 2 kleinere dramatische Werke, 5 geistliche Dramen, 2 Oratorien und mehrere Instrumental-Sonaten und Ballette. Die 3 Suiten, welche samt einer Tokkata hier Aufnahme fanden, charakterisieren seine Meisterschaft im Tonsatze in förmlich umfassender Weise.

Georg Reutter der Ältere, geboren 1656, soll 1686 als Organist bei St. Stephan angestellt worden sein; jedenfalls war er dies 1694. 1701 wurde er auf kaiserlichen Befehl als Organist an die Hofkapelle berufen, behielt aber seine Stelle an St. Stephan bei, wurde dort gegen 1714 neben J. J. Fux zweiter und im März 1715 (nach der Ernennung von Fux zum Hofkapellmeister) erster Kapellmeister. So lautete denn sein voller Titel jetzt: „Kaiserlicher Hof- und Kammer-Organist, erster Kapellmeister zu St. Stephan." Er wurde 82 Jahre alt, starb am 29. August 1738 und hinterließ mehrere Söhne, von denen zwei wieder den Musikerberuf wählten. Karl, der ältere, geboren um 1697, wurde später Organist bei St. Stephan; der zweite, Georg Reutter, der Jüngere, laut Taufprotokoll der Stephanskirche, am 6. April 1708 (also nicht 1707!) getauft, entwickelte sich zum Komponisten und brachte es bis zum Hofkapellmeister.

Die Tonsätze, welche wir Seite 60–98 von G. Reutter d. Ä. finden, sind 6 Capricci, 2 Canzonen, 1 Fuga, 1 Ricercar und 1 Tokkata. Auch sie geben einen gar erfreulichen Einblick in die feine Bildung des Autors, seine meisterliche Gewandtheit in den kontrapunktischen Formen und sein starkgeübtes Gefühl für Wohlklang. Dr. Botstiber sagt mit Recht: „Man muß sich wundern, daß die Werke dieses Meisters, der die Form mit sicherer Hand und echt künstlerischer Empfindung beherrscht, so wenig bekannt geworden sind." Tatsächlich ist gerade dieser dritte Teil des Bandes derjenige, der am gründlichsten studiert, am eifrigsten geübt werden sollte. Haben wir doch gerade im Mangel ernster Kontrapunktik den Hauptfaktor der gegenwärtig allenthalben hervortretenden musikalischen Verflachung zu suchen. Was die Verwendung dieser Stücke, sowie der wunderhübschen, in der dorischen Tonart geschriebenen Versette von Richter (S. 56 ff.) beim liturgischen Gottesdienste betrifft, so brauchen wir gebildeten und verständnisvollen Organisten gewiß keine eingehenden Winke zu geben. Zudem erklärt der Herausgeber geradezu, die Werke Pogliettis und die Suiten Richters seien nur für Klavier gedacht, die Werke Reutters aber zur Wiedergabe auf dem Klavier oder der Orgel bestimmt.

Wir schließen mit den letzten Sätzen der Einleitung: „Es wäre nur zu wünschen, daß die hier veröffentlichten Stücke nicht bloß den Gegenstand kunsthistorischer Forschung, sondern auch öffentlicher Aufführung bildeten. Die neu erwachte musikalische Renaissancebewegung läßt hoffen, daß diesem Wunsche Erfüllung wird. Unter den hiemit dargebotenen Werken unserer drei Meister wird sich manches finden, das wert wäre, zu tönendem Leben erweckt zu werden!

Elsendorf, 17. Dezember 1906.

Jos. Auer.



Generalregister

zu den 30 Jahrgängen des Kirchenmusikalischen Jahrbuches (1886—1906) resp. Cäcilienkalenders (1876—1885),

bearbeitet von Dr. **Hermann Bäuerle.**[1])

1. Personenregister.

[1]) Die Redaktion des K. M. J. stellte mir in freundlicher Weise ein Manuskript von K. Walter (Personen- u. Sachregister zu den Jahrgängen 1896—1900 des K. M. J.) zur Verfügung, welches ich in Verbindung mit dem im Jahrgang 1897 enthaltenen „Personen- und Sachregister zu den Jahrgängen 1886—1895" nach Abschluß meiner Zusammenstellung nachträglich (kontrollierend) beizog. Für die Benützung selbst sei bemerkt, daß die 1. Zahl sich auf den Jahrgang, die 2. (rechts vom Komma) auf die Seitenzahl des bezeichneten Jahrgangs, z. B. 97, 24 = 1897 Seite 24, oder 05, 2 = 1905 Seite 2, bezieht. Dr. H. B.



C.

G.

H.

M.

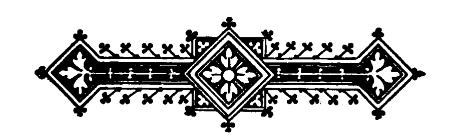
N.

O.

P.

Q.

R.



2. Sach- und Ortsregister.

J.

K.

L.

M.

3. Besprochene Werke (Schriften und Kompositionen).

[1]) Der Inhalt der einzelnen Bände ist unter den Namen der Autoren und Herausgeber zu finden.



T.

V.

W.

Z.

4. Musikbeilagen.*)

*) Alphabetisch nach dem Namen der Autoren geordnet.



Inhalt des K. M. Jahrbuches.

(30. Jahrgang des früheren Cäcilien-Kalenders.)



Repertorium Musicæ Sacræ

ex auctoribus sæculi XVI. et XVI
lectum et redactum a **Dr. Fr. X. H**

Unter diesem Titel sind bisher erschienen und ist jeder Faszikel apart zu haben.

Band I.

Fasz. 1. **Missa „Brevis"** ad 4 voc. inaequales auct. J. F. Anerio. (C. V. K. Nr. 936.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 10 ₰.

„ 2. **Litaniae Lauretanae** ad 7 voces inaequales et Salve Regina 4 voc. auctore J. F. Anerio. (C. V. K. Nr. 932.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 10 ₰.

„ 3. **Missa pro Defunctis** ad 4 voces inaequales auct. Cl. Casciolini, Graduale et Tractus von Ludov. Grossi da Viadana. (C. V. K. Nr. 1561.) Partitur 60 ₰. St. à 10 ₰.

„ 4. **Missa prima: „Sexti Toni"** 5 vocum auct. Joanne Cruce. (C. V. K. Nr. 450.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 10 ₰.

„ 5. **Missa „Cantabo Domino"** 4 voc. inaequal. von Lud. Grossi da Viadana. Ex codicibus impressis redegit Dr. Fr. X. Haberl. (C. V. K. Nr. 1538.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰.

„ 6. **Cantiones selectae** ex operibus ecclesiasticis Lud. Viadanae. (Ausgew. Gesänge aus den Kirchenkompositionen von Lud. Viadana.) (C. V. K. Nr. 1563.) Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.

„ 7. **Missa VIII. Toni „Puisque j'ay perdu"** ad 4 voc. inaequal. auctore Orlando di Lasso. Usui practico magis accommodavit Ign. Mitterer. (C. V. K. Nr. 450.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 12 ₰.

„ 8. **Quinque Lamentationes** 4 vocibus aequal. concinendae auct. Joanne Maria Nanino. (C. V. K. Nr. 1409.) Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.

„ 9. **Missa tertia „Octavi Toni"** 5 vocum auct. Joanne Maria Cruce. (C. V. K. Nr. 450.) Part. 80 ₰. Stimmen à 12 ₰.

„ 10. **10 Offertoria a Dominica in Septuagesima usque ad Feriam V. in Coena Domini** ad 5 voces inaequales auctore Joan. Petraloys. Praenestino (Palestrina). (C. V. K. Nr. 1562.) Partitur 1 ℳ. Stimmen (Cantus 30, Altus 30, Tenor I und II 45, Bass 25 ₰).

Band II.

„ 1. **XXX Falsibordoni** IV, V et VI vocum super 8 tonos Cantici „Magnificat" compositi ab auctoribus incertis saeculi XVI. Mit einem Einlageblatt „Choralverse". (C. V. K. Nr. 1701.) Partitur 85 ₰. Stimmen (Sopran ℳ 1.41, Alt ℳ 1.25, ℳ 1.57, Baß ℳ 1.81.) Die Chora apart à 5 ₰, pro Dutzend 50 ₰.

Fasz. 2. **Missa „O admirabile commercium"** auct. Joanne Petraloysio Praenest. lestrina). (C. V. K. Nr. 168) titur 90 ₰. Stimmen à 15 ₰.

„ 3. **Responsoria chori ad Cantum Pas D. N. J. Christi** in Dominica Palm et in Feria VI. in Parasceve, 4 v auctore Francisco Suriano. (C. Nr. 1832.) Part. 60 ₰. St. à 20

„ 4—7. **Officium Hebdomadae Sanctae.** (nens **varias Cantiones sacras ex l gia sacra** Dominicae Palmarum, Fe in Coena Domini, Feriae VI. in P ceve et Sabbati Sancti IV, V, V VIII vocum aequalium et inaequ quarum auctor Thomas Ludovicus de toria Abulensis. (C. V. K. Nr. 2 Partitur 3 ℳ 20 ₰. Gebunden Sopran-, Alt-, Tenor-Stimme à 1 ℳ 4 Baß-Stimme 1 ℳ 20 ₰.

„ 8. **Missa Secunda: „Tertii Toni".** Qui vocibus descripta. Auctore Joanne M Cruce. 2. Auflage. (C. V. K. Nr. 2 Partitur 60 ₰. Stimmen à 12 ₰.

„ 9. **VII Motecta** (Nr. 1—7) **a Luca Mar composita** ad IV voces inæquales. diernis Choris accommodavit M. Ha (C. V. K. Nr. 2672.) Part. 85 ₰, St. à 20

„ 10. **VII Motecta** (Nr. 8—14). Partitur 85 Stimmen à 20 ₰.

„ 11. **VII Motecta** (Nr. 15—21). Partitur 8 Stimmen à 20 ₰.

„ 12. **VII Motecta** (Nr. 22—27). Partitur 8 Stimmen à 20 ₰.

„ 9—12. in einem ½ Chagrinband zusamm gebunden. Partitur 4 ℳ, Stimmen hi gebunden à 1 ℳ.

Viele Chöre sind so geschult, daß sie Vo kompositionen ohne Orgelbegleitung gut und r exekutieren, aber sich nicht entschließen könn die Werke der altklassischen Schule mit Sopra Alt- und Tenorschlüssel einzustudieren. Die Sängern nun, welchen bisher Notation, Schlüs Mangel an Vortragszeichen usw. als Hinderni bei Ausführung älterer Vokalmusik gegolten hab ist im „Repertorium musicæ sacræ" reiches Mate von leichten Kirchenkompositionen älteren Sti geboten. Sämtliche Nummern sind in Partitur, je Stimme ist auf eigenem System, mit Violinschlüs für Sopran, Alt und Tenor, metronomischer Temp angabe, Atmungs- und Vortragszeichen versehen.






UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02414 8127

